БОЛЬШОЙ справочник

ЛИТЕРАТУРА

для школьников и поступающих в вузы

- Школьный курс русской литературы XII — XX веков
- Справочные материалы
- Контрольные и проверочные работы по литературе
- Подготовка к ЕГЭ
- Тесты
- Письменные работы по литературе



БОЛЬШОЙ справочник

ЛИТЕРАТУРА

для школьников и поступающих в вузы

2-е издание, стереотипное



МОСКВА · 2007

УДК 373.167.1:821(035)
ББК 84.4я2
Л64

Серия основана в 2004 году

Авторы разделов:
Э. Л. Безносов, Е. Л. Ерохина, Н. Л. Карнаух, Т. Г. Кучина, Г. П. Лазаренко, А. В. Леденев, Т. В. Леденева, Т. М. Рудакова, В. Ф. Чертов, И. В. Щербина

Составитель *В. Ф. Чертов*

Литература: Большой справочник для школьников и поступающих в вузы / Э. Л. Безносов,
Л64 Е. Л. Ерохина, Н. Л. Карнаух и др. / сост. В. Ф. Чертов. — 2-е изд., стереотип. — М. : Дрофа, 2007. — 432 с. — (Большие справочники для школьников и поступающих в вузы).

ISBN 978-5-358-03957-5

Настоящий справочник — компактное пособие по всему школьному курсу русской литературы, которое содержит как теоретический материал, так и практические задания, а также билеты с ответами к выпускным экзаменам в 11 классе. Его можно использовать при подготовке к урокам, контрольным и проверочным работам, зачетам, сочинениям, для повторения основных программных тем. Справочник содержит все необходимые материалы для успешной подготовки к вступительным экзаменам в высшие учебные заведения.

Учителя-словесники найдут здесь тестовые задания различной степени сложности, а также познакомятся с методическими рекомендациями по проведению письменных работ в выпускных классах, что позволит им контролировать усвоение курса русской литературы, понимание художественных произведений, умение грамотно использовать литературоведческие термины при анализе изучаемых текстов.

УДК 373.167.1:821(035)
ББК 84.4я2

Справочное издание

ЛИТЕРАТУРА

Большой справочник
для школьников и поступающих в вузы

Зав. редакцией *А. В. Чубуков*
Редактор *Т. С. Головачева*
Художественное оформление *Л. П. Копачева*
Технический редактор *С. А. Толмачева*
Компьютерная верстка *А. В. Егоров*
Корректоры *Н. С. Соболева, Т. К. Остроумова*

Санитарно-эпидемиологическое заключение
№ 77.99.60.953.Д.008763.07.07 от 25.07.2007.

Подписано к печати 16.08.07. Формат 84×108$^1/_{16}$. Бумага типографская. Гарнитура «Школьная».
Печать офсетная. Усл. печ. л. 27,0. Тираж 5000 экз. Заказ № 1660.

ООО «Дрофа». 127018, Москва, Сущевский вал, 49.

Предложения и замечания по содержанию и оформлению книги просим направлять в редакцию общего образования издательства «Дрофа»: 127018, Москва, а/я 79. Тел.: (495) 795-05-41. E-mail: chief@drofa.ru

По вопросам приобретения продукции издательства «Дрофа» обращаться по адресу: 127018, Москва, Сущевский вал, 49. Тел.: (495) 795-05-50, 795-05-51. Факс: (495) 795-05-52.

Торговый дом «Школьник».
109172, Москва, ул. Малые Каменщики, д. 6, стр. 1А.
Тел.: (495) 911-70-24, 912-15-16, 912-45-76.

Сеть магазинов «Переплетные птицы».
Тел.: (495) 912-45-76.

Интернет-магазин: http://www.drofa.ru

Отпечатано в полном соответствии с качеством предоставленных диапозитивов
в ОАО «Можайский полиграфический комбинат». 143200, г. Можайск, ул. Мира, 93.

ISBN 978-5-358-03957-5

Содержание

ТЕСТОВЫЕ ЗАДАНИЯ

10—11 классы

Знания и умения по литературе, как и по всякому другому учебному предмету гуманитарного цикла, не могут и не должны проверяться только при помощи тестов, в особенности тестов закрытого типа (с предложенными вариантами ответа). Однако определенный набор фактических сведений (знание художественных текстов, сведений по теории и истории литературы) и элементарных умений (ориентироваться в сюжете и композиции произведения, определять его жанр, художественные и языковые особенности текста) может быть выявлен на основе тестовых заданий.

На едином государственном экзамене по литературе, который проводится пока как эксперимент в нескольких регионах страны, учащимся предлагается набор из 20 тестовых заданий, успешное выполнение которых во многом повлияет на общую сумму баллов, набранную абитуриентом. Типы, характер и содержание тестовых заданий, разумеется, будут ежегодно обновляться, однако абитуриент на экзамене, скорее всего, столкнется с тем, что он должен будет:

а) соотнести произведение с литературным родом или жанром;

б) вспомнить и указать авторское определение жанра произведения;

в) соотнести произведение с определенным литературным направлением или течением;

г) вспомнить и назвать отдельные факты биографии и творчества писателя (наиболее значительные события творческой биографии, периоды творчества, связь писателя с определенными литературными направлениями или течениями, сотрудничество с журналами, место и время создания произведения);

д) указать художественный прием, используемый в приведенном фрагменте;

е) определить героя литературного произведения по портрету, авторской характеристике, высказыванию и т. п.;

ж) определить произведение по началу или финалу, характерному фрагменту;

з) указать последовательность эпизодов, описаний, монологов, других значимых фрагментов в произведении;

и) определить место или время действия в произведении или его фрагменте;

к) назвать автора поэтических строк по фрагменту.

Совершенно очевидно, что тестовые задания позволяют проверить в основном знание фактов и нацеливают преимущественно на работу памяти. Поэтому при подготовке к экзамену необходимо познакомиться с содержанием программы («Спецификацией экзаменационной работы по литературе для выпускников 11 класса средней (полной) общеобразовательной школы»), официальными документами ЕГЭ, рекомендациями составителей экзаменационных материалов (помещенными на сайте www.ege.edu.ru) и учесть следующие направления в самостоятельной работе с художественными текстами, учебной и справочной литературой:

1. Проверьте, используя словари литературоведческих терминов, знание теоретико-литературных понятий, которые включены в программу экзамена.

2. Дайте краткую характеристику основных периодов в истории русской литературы, литературных направлений и течений (с указанием главных представителей, наиболее значительных произведений, ведущих жанров, литературных журналов, альманахов, манифестов и т. п.).

3. Повторите, используя учебную или справочную литературу, факты творческой биографии русских писателей (периоды творчества, связь с литературными направлениями или течениями, сотрудничество с литературными журналами, основные темы и образы, излюбленные жанры и приемы, история создания отдельных произведений и т. д.).

4. Проверьте знание содержания и особенностей художественной формы литера-

турных произведений, включенных в программу экзамена (авторское определение жанра, сюжет, композиция, главные герои, конфликт, основные темы и образы, наиболее значимые эпизоды, сцены, диалоги, монологи, описания, внесюжетные элементы, самые характерные художественные приемы и т. д.).

Предполагается, что тексты художественных произведений были заранее прочитаны школьниками, когда соответствующие темы изучались на уроках литературы. Однако даже при соблюдении этого необходимого условия абитуриенту весьма сложно ответить правильно на все вопросы, ибо удержать в памяти такое множество самой разнообразной информации практически невозможно (и нужно ли?): ведь часто речь идет о больших по объему эпических произведениях, прочитанных два-три года тому назад. Все это делает тестовые задания именно по содержанию литературных произведений самыми трудноразрешимыми и очень сомнительными с точки зрения их целесообразности.

Как бы то ни было, возвращение к отдельным фактам из истории русской литературы, повторение сведений по теории литературы, дополнительная самопроверка, в том числе знания содержания и формы художественных произведений, — все это поможет и в подготовке к выполнению письменной творческой работы по литературе (в рамках ЕГЭ это письменный ответ на вопрос, а также анализ лирического стихотворения или фрагмента из прозаического произведения), в которой тоже очень важно не допустить грубых фактических ошибок (см. Рекомендации по подготовке к сочинению). Возможно, что-то из ранее прочитанного стоит перечитать. Ведь именно так поступали абитуриенты во все времена, готовясь после окончания школы к вступительным экзаменам в вуз.

Ниже помещены примерные варианты тестовых заданий, составленных с учетом уже упоминавшейся «Спецификации экзаменационной работы по литературе для выпускников 11 класса средней (полной) общеобразовательной школы» и на основе публиковавшихся вариантов «Демонстрационной версии» ЕГЭ. Попытайтесь ответить на предложенные вопросы, чтобы оценить степень своей готовности к экзамену и увидеть те сложности, которые таит в себе тест по литературе.

ПРИМЕРНЫЕ ВАРИАНТЫ ТЕСТОВЫХ ЗАДАНИЙ

СВЕДЕНИЯ ПО ТЕОРИИ И ИСТОРИИ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Какой из названных жанров М. В. Ломоносов не относил к «низким»? (*Комедия, эпиграмма, сатира, песня.*) песня

2. Какой литературный род представляет «Недоросль» Д. И. Фонвизина? драма

3. К какому жанру лирической поэзии относятся произведения В. А. Жуковского «Вечер», «Море»? элегия

4. Ниже приведен фрагмент из басни И. А. Крылова «Лебедь, Щука и Рак»:

Когда в товарищах согласья нет,
На лад их дело не пойдет,
И выйдет из него не дело, только мука.

мораль

Как называется эта часть басни?

5. Определите жанр пьесы Д. И. Фонвизина «Недоросль». комедия

6. Какой литературный род представляют произведения В. А. Жуковского «Песня» («Минувших дней очарованье...»), «Море»? лирика

7. В текстах басен И. А. Крылова часто содержатся яркие, образные, так называемые крылатые выражения, афоризмы, например: «А ларчик просто открывался»; «Услужливый дурак опаснее врага»; «Да только воз и ныне там». Какое краткое народное образное изречение напоминают эти афоризмы? пословица

8. Какой прием используется в приведенном ниже отрывке из элегии В. А. Жуковского «Море»? анафора

Ты чисто в присутствии чистом его:
Ты льешься его светозарной лазурью...

9. К какому литературному направлению принадлежит поэма А. С. Пушкина «Руслан и Людмила»? романтизм

10. Укажите место, где были написаны (или завершены) А. С. Пушкиным «Повести Белкина», «Медный всадник», «маленькие трагедии». Болдино

11. К какому литературному направлению относится поэма Н. В. Гоголя «Мертвые души»? реализм

12. Как Н. В. Гоголь определяет жанр «Мертвых душ»? поэма

13. Кто из русских писателей совершил кругосветное путешествие на фрегате «Паллада»? Гончаров

14. Кто из русских критиков XIX в. не считал Катерину Кабанову «лучом света» и называл ее Офелией, которая наделала множество глупостей? Писарев

15. Какой литературный жанр представляют произведения М. Е. Салтыкова-Щедрина «Дикий помещик», «Премудрый пискарь»? сказка

16. Где создавался роман Л. Н. Толстого «Война и мир»? Ясная Поляна

17. К какому литературному роду принадлежит «Преступление и наказание» Ф. М. Достоевского? Эпос

18. Кто из русских писателей был осужден на каторжные работы и 4 года провел в Омском остроге, а затем еще 5 лет жил в ссылке в Семипалатинске? Достоевский

19. К какому жанру относится «Бесприданница» А. Н. Островского? драма

20. Ниже приведен фрагмент из поэтической декларации. Какое течение русского модернизма выступило с такого рода лозунгами? футуризм

> Для нас Державиным стал Пушкин,
> Нам надо новых голосов!

21. Ниже приведен фрагмент из поэтической декларации. Какое течение русского модернизма выдвигало такого рода требования к поэзии? символизм

> «Отныне над новым искусством бессознательно разлит дух проповеди; проповедуют самые образы; они красноречиво рисуют смерть старой жизни (демонизм ее) или рисуют предощущаемые картины возрожденного человечества...»

22. Кто из перечисленных ниже поэтов не представляет символизм? (*Блок, Белый, Брюсов, Северянин, Бальмонт.*) Северянин

23. Какая из указанных черт поэзии русского модернизма не имеет отношения к поэзии футуризма? (*Эпатаж, эксперимент, словотворчество, камерность.*) камерность

24. Какой литературный род представляют произведения С. А. Есенина «Спит ковыль. Равнина дорогая ...», «Шаганэ ты моя, Шаганэ...»? лирика

25. Укажите название страны, в которой создавались такие произведения И. А. Бунина, как цикл рассказов «Темные аллеи», автобиографический роман «Жизнь Арсеньева». Франция

РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА XIX ВЕКА

1. Ниже приведен фрагмент из басни И. А. Крылова «Свинья под Дубом»:

> Невежда так же в ослепленье
> Бранит науки и ученье,
> И все ученые труды,
> Не чувствуя, что он вкушает их плоды.

Как называется эта часть басни? мораль

2. В повествовательной части басен И. А. Крылова речь идет чаще всего о животных. Какой жанр фольклора ближе всего басне? сказка

3. Какой прием используется в приведенном ниже фрагменте из элегии В. А. Жуковского «Море»? метафора (олицетворение)

> Безмолвное море, лазурное море,
> Стою очарован над бездной твоей.
> Ты живо, ты дышишь; смятенной любовью,
> Тревожною думой наполнено ты.

4. Кто из действующих лиц комедии А. С. Грибоедова «Горе от ума», принимавших участие в финальной сцене в сенях, уже отсутствует в момент появления Фамусова с толпой слуг и избегает обвинений и угроз в свой адрес? Молчалин

5. Кто из персонажей комедии А. С. Грибоедова «Горе от ума» произносит последний в пьесе развернутый монолог? Чацкий

6. Кого из действующих лиц комедии А. С. Грибоедова «Горе от ума» так характеризует Хлестова? Загорецкий

> Лгунишка он, картежник, вор...
> Я от него было и двери на запор;
> Да мастер услужить...

7. Как определяет жанр «Медного всадника» А. С. Пушкин? Петербургская повесть

8. Укажите место встречи Маши Мироновой с императрицей в повести А. С. Пушкина «Капитанская дочка». Царское село

9. Какой персонаж так изображается в повести А. С. Пушкина «Капитанская дочка»?

«Наружность его показалась мне замечательна: он был лет сорока, росту среднего, худощав и широкоплеч. В черной бороде его показывалась проседь; живые большие глаза так и бегали. Лицо его имело выражение довольно приятное, но плутовское».

Пугачёв

10. К какому герою пушкинского романа «Евгений Онегин» относятся данные строки?

В своей одежде был педант
И то, что мы назвали франт.

Онегин

11. События какой повести в романе М. Ю. Лермонтова «Герой нашего времени» непосредственно предшествуют хронологически тем событиям, которые описаны в «Бэле»? Княжна Мери

12. Кому из персонажей романа М. Ю. Лермонтова «Герой нашего времени» принадлежат эти слова? Грушницкий

«Моя солдатская шинель — как печать отвержения. Участие, которое она возбуждает, тяжело, как милостыня».

13. Какой повестью завершается «Герой нашего времени» М. Ю. Лермонтова? Фаталист

14. Кому из персонажей романа М. Ю. Лермонтова «Герой нашего времени» принадлежат эти слова? Печорин

«Зло порождает зло; первое страдание дает понятие о удовольствии мучить другого; идея зла не может войти в голову человека без того, чтобы он не захотел приложить ее к действительности».

15. Кто из помещиков в поэме Н. В. Гоголя «Мертвые души» показался Чичикову «похожим на средней величины медведя»? Собакевич

16. Все действующие лица «Грозы» А. Н. Островского, по замечанию драматурга, «одеты по-русски», кроме одного, учившегося в Москве. Назовите его имя. Борис

17. Кто из персонажей драмы А. Н. Островского «Гроза» поет народные песни? Кудряш

18. Вспомните список действующих лиц в драме А. Н. Островского «Бесприданница». Кто из персонажей пьесы характеризуется автором как один из «крупных дельцов последнего времени... с громадным состоянием»? Кнуров

19. Какой фрагмент романа «Обломов» И. А. Гончаров называл «увертюрой всего романа»? „Сон Обломова"

20. В романе И. А. Гончарова «Обломов» неоднократно речь заходит об «обломовщине». Кто из персонажей романа первым произносит это слово? Штольц

21. Кто из персонажей романа И. А. Гончарова «Обломов» мечтал жениться на какой-нибудь «неслыханной красавице, Милитрисе Кирбитьевне»? Обломов

22. Кто из персонажей романа И. А. Гончарова «Обломов» был «взяточник в душе, по теории», «ухитрялся брать взятки, за неимением дел и просителей, с сослуживцев, с приятелей, Бог знает как и за что...»? Таранть

23. В первой части романа И. А. Гончарова «Обломов» есть иронически названная автором «патетической» сцена. Кто, кроме Обломова, принимает участие в этой сцене? Захар

24. Кто из персонажей романа И. А. Гончарова «Обломов» был «человеком неопределенных лет, с неопределенной физиономией» (фамилия его тоже точно была неизвестна: не то Иванов, не то Васильев, не то Андреев, не то Алексеев)? Какую фамилию все же избирает автор, повествуя об этом персонаже? Алексеев

25. В какой главе поэмы Н. А. Некрасова «Кому на Руси жить хорошо» повествуется о князе Утятине, наследники и слуги которого разыгрывали «камедь», делая вид, что никаких государственных постановлений по поводу отмены крепостного права не было? Послед

26. В какой главе поэмы Н. А. Некрасова «Кому на Руси жить хорошо» повествуется история о Федотушке и волчице? „Крестьянка"

27. Кто так описан в романе Л. Н. Толстого «Война и мир»? „Княжна Марья"

«...действительно, глаза <...>, большие, глубокие и лучистые (как будто лучи теплого света иногда снопами выходили из них), были так хороши, что очень часто, несмотря на некрасивость всего лица, глаза эти делались привлекательнее красоты».

28. Кто так изображен в романе Л. Н. Толстого «Война и мир»? Платон Каратаев

«Он сам не знал и никак не мог определить, сколько ему было лет, но зубы его, ярко-белые и крепкие, которые все выкатывались своими двумя полукругами, когда он смеялся (что он часто делал), были все хороши и целы, ни одного седого волоска не было в его бороде и волосах, и все тело его имело вид гибкости и в особенности твердости и сносливости».

29. В эпилоге романа Л. Н. Толстого «Война и мир» Николенька Болконский видит во сне себя, отца, Пьера Безухова, Николая Ростова, готового «действовать» в соответствии с приказом известного государственного деятеля России, фамилия которого прямо указана в тексте. Кто это? Аракчеев

30. Кто из персонажей романа Л. Н. Толстого «Война и мир» сотрудничал с известным реформатором Сперанским, был увлечен его идеями? Андрей Болконский

31. К какому персонажу романа Л. Н. Толстого «Война и мир» относится данное описание?

«Ее хорошенькая, с чуть черневшимися усиками верхняя губка была коротка по зубам, но тем не менее она открывалась и тем еще милее вытягивалась иногда и опускалась на нижнюю. Как это бывает у вполне привлекательных женщин, недостаток ее — короткость губы и полуоткрытый рот — казались ее особенною, собственно ее красотою». Лиза

32. Кому из персонажей романа Ф. М. Достоевского «Преступление и наказание» принадлежат эти слова? Лужин

«Наука же говорит, возлюби, прежде всех, одного себя, ибо все на свете на личном интересе основано».

33. Вспомните сцену чтения истории о воскресении Лазаря из романа Ф. М. Достоевского «Преступление и наказание». Кто подслушивал через тонкую дверь разговор Сони и Раскольникова? Свидригайлов

34. Кому из персонажей романа Ф. М. Достоевского «Преступление и наказание» принадлежат эти слова; Раскольников

«Подлец человек! И подлец тот, кто его за это подлецом называет».

35. Вспомните сцену чтения истории о воскресении Лазаря из романа Ф. М. Достоевского «Преступление и наказание». Имя какого библейского персонажа не упоминается в этой сцене? (*Иисус Христос, Иуда, Мария, Марфа.*) Иуда

36. Как Чехов определяет жанр своей пьесы «Вишневый сад»? Комедия

37. Репликой какого персонажа завершается пьеса А. П. Чехова «Вишневый сад»? Фирс

38. Вспомните ремарку, открывающую первое действие пьесы А. П. Чехова «Вишневый сад». В каком месяце Раневская возвращается в свое имение? май

39. Вспомните сцену после торгов из пьесы А. П. Чехова «Вишневый сад». Здесь автор часто использует ремарки «плача», «со слезами», «плачет». К кому из указанных действующих лиц эти ремарки не относятся, кто в этот момент не плачет? (*Раневская, Гаев, Лопахин, Варя*). Варя

40. К кому из действующих лиц пьесы А. П. Чехова «Вишневый сад» относятся эти ремарки («в глубоком раздумье», «негромко, как бы декламируя», «кладет в рот леденец», «смеется»)? Гаев

41. Кто из действующих лиц пьесы А. П. Чехова «Вишневый сад» читает разные замечательные книги, но никак не может «понять направления» и всегда носит при себе револьвер? Епиходов

РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА XX ВЕКА

1. Кому из персонажей пьесы М. Горького «На дне» принадлежит эта самохарактеристика? Анна

«Всю жизнь мою дрожала... Мучилась, как бы больше другого не съесть... Всю жизнь в отрепьях ходила... всю мою несчастную жизнь...»

2. Кому принадлежат эти слова в пьесе М. Горького «На дне»? Лука

«Все мы на земле странники... Говорят, — слыхал я, — что и земля-то наша в небе странница».

3. В каком цикле стихотворений А. А. Блока появляется образ скачущей «степной кобылицы»? „На поле Куликовом"

4. Кто из представителей «старого мира», появляющихся на первых страницах поэмы А. А. Блока «Двенадцать», сопровождает двенадцать и в финале поэмы? Пёс

5. Ниже приведен фрагмент из поэмы А. А. Блока «Двенадцать». Какой прием использует автор? Антитеза

Черный вечер.
Белый снег.
Ветер, ветер!
На ногах не стоит человек.

6. Назовите имя лирического героя поэмы С. А. Есенина «Анна Снегина». Сергей

7. В каком стихотворении С. А. Есенина появляется образ «розового коня»? „Не жалею, не зову, не плачу..."

8. Какой прием используется в приведенном ниже фрагменте из стихотворения С. А. Есенина «Отговорила роща золотая...»? анафора

Не жаль мне лет, растраченных напрасно,
Не жаль души сиреневую цветь.

9. Ниже приведен фрагмент из стихотворения В. В. Маяковского «Необычайное приключение, бывшее с Владимиром Маяковским летом на даче». Какой прием использует поэт? гипербола

В сто сорок солнц закат пылал,
в июль катилось лето,
была жара,
жара плыла —
на даче было это.

10. Какой город описан в поэме А. А. Ахматовой «Реквием»? Петербург (Ленинград)

11. Ниже приведен фрагмент из поэмы А. А. Ахматовой «Реквием». Как называется глава, из которой взят этот фрагмент? распятие

Магдалина билась и рыдала,
Ученик любимый каменел,
А туда, где молча Мать стояла,
Так взглянуть никто и не посмел.

12. Какой прием используется в приведенном фрагменте из поэмы А. А. Ахматовой «Реквием»? анафора

Для кого-то веет ветер свежий,
Для кого-то нежится закат...

13. Ниже приведен фрагмент из романа М. А. Шолохова «Тихий Дон», раздумья Листницкого об известном историческом деятеле. Назовите его фамилию. Корнилов

«С риском для жизни бежал из плена, словно знал, что будет так необходим Родине. Какое лицо! Как высеченное из самородного камня — ничего лишнего, обыденного... Такой же и характер. Для него, наверное, все ясно, рассчитано. Наступит удобный момент — и поведет нас».

14. Кто из героев романа М. А. Шолохова «Тихий Дон» так описывается? Мелехов

«С десяти лет вместе с кличкой «левша» отпала у него привычка заменять правую руку левой. Но до последнего времени он мог с успехом держать левой все, что делал правой. И левая была у него даже сильнее».

15. Кто из персонажей романа М. А. Шолохова «Тихий Дон» участвовал в торжественной встрече генерала Каледина на Александровском вокзале в Москве и с того времени почти боготворил генерала? Листницкий

16. Кому из героев романа М. А. Шолохова «Тихий Дон» соответствует данное описание? Коршунов

«Из узеньких щелок желто маслятся круглые с наглинкой глаза. Зрачки — кошачьи, поставленные торчмя, оттого взгляд <...> текуч, неуловим».

Гефсиманский сад

17. Каким стихотворением завершается роман Б. Л. Пастернака «Доктор Живаго» (цикл «Стихотворения Юрия Живаго»)?

18. Описанием какого города завершается роман Б. Л. Пастернака «Доктор Живаго»? Москва

19. Какое стихотворение открывает цикл «Стихотворения Юрия Живаго» в финале романа Б. Л. Пастернака «Доктор Живаго»? Гамлет

20. Кто из персонажей романа М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита» произносит известную фразу «Рукописи не горят»? Воланд

21. Какой прием используется в приведенном фрагменте из стихотворения Б. Л. Пастернака «Любить иных — тяжелый крест...»? сравнение

Весною слышен шорох снов
И шелест новостей и истин.
Ты из семьи таких основ.
Твой смысл, как воздух, бескорыстен.

22. Назовите произведение А. С. Пушкина, фрагмент из которого избран в качестве эпиграфа к роману М. А. Булгакова «Белая гвардия». «Капитанская дочка»

23. Кому из персонажей романа М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита» соответствует данное описание? Левий Матвей

«Пришедший человек, лет под сорок, был черен, оборван, покрыт засохшей грязью, смотрел по-волчьи, исподлобья. Словом, он был очень непригляден и скорее всего походил на городского нищего, каких много толчется на террасах храма или на базарах...»

Турбин

24. Кто из героев романа М. А. Булгакова «Белая гвардия» в финале «погибал во сне»?

25. Кто из персонажей романа М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита» написал поэму о Христе? Укажите его псевдоним.

Иван „Бездомный"

26. В финале романа М. А. Булгакова «Белая гвардия» его персонажи видят сны. Кто из них увидел во сне «сверкающий алмазный шар» и от удовольствия «расхохотался в ночи»?

27. Кто из персонажей романа М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита» стал первой жертвой Воланда?

28. В финале романа М. А. Булгакова «Белая гвардия» его персонажи видят сны. Кто из них видит во сне страшных поросят с острыми клыками и пружинами внутри?

29. Кому из персонажей романа М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита» соответствует данное описание?

«Галстук был яркий. Удивительно было то, что из кармана, где обычно мужчины носят платочек или самопишущее перо, у этого гражданина торчала обглоданная куриная кость».

30. Кто в романе М. А. Булгакова «Белая гвардия» в финале является во сне Елене как демон?

31. Кто из героев романа М. А. Булгакова «Белая гвардия» в финале видит во сне Николку с гитарой и «желтым венчиком с иконками» на лбу?

32. Назовите автора произведений, посвященных Великой Отечественной войне: «Батальоны просят огня», «Последние залпы», «Берег».

33. Какому писателю принадлежат произведения, посвященные русской деревне: «Выбираю деревню на жительство», «Чудик»?

34. Назовите фамилию главного героя рассказа А. И. Солженицына «Один день Ивана Денисовича».

35. Назовите автора произведений, посвященных жизни русской деревни: «Прощание с Матёрой», «Живи и помни».

36. Кто из русских писателей второй половины XX в. создал целый ряд произведений, посвященных русской деревне, особенно часто обращался к жанрам рассказа и киносценария?

37. Кто из современных писателей своеобразно использует в своем известном произведении о войне традиции пасторальной (пастушеской) прозы?

ОТВЕТЫ

Сведения по теории и истории литературы

1) песня, 2) драма (драматический), 3) элегия, 4) мораль, 5) комедия, 6) лирика (лирический), 7) пословица, 8) анафора, 9) романтизм, 10) Болдино, 11) реализм, 12) поэма, 13) Гончаров, 14) Писарев, 15) сказка, 16) Ясная Поляна, 17) эпос (эпический), 18) Достоевский, 19) драма, 20) футуризм, 21) символизм, 22) Северянин, 23) камерность, 24) лирика (лирический), 25) Франция.

Русская литература XIX века

1) мораль, 2) сказка, 3) метафора (олицетворение), 4) Молчалин, 5) Чацкий, 6) Загорецкий, 7) «петербургская повесть», 8) Царское Село, 9) Пугачев, 10) Онегин, 11) «Княжна Мери», 12) Грушницкий, 13) «Фаталист», 14) Печорин, 15) Собакевич, 16) Борис, 17) Кудряш, 18) Кнуров, 19) «Сон Обломова», 20) Штольц, 21) Обломов, 22) Тарантьев, 23) Захар, 24) Алексеев, 25) «Последыш», 26) «Крестьянка», 27) княжна Марья, 28) Платон Каратаев, 29) Аракчеев, 30) Андрей Болконский, 31) Лиза, 32) Лужин, 33) Свидригайлов, 34) Раскольников, 35) Иуда, 36) комедия, 37) Фирс, 38) май, 39) Варя, 40) Гаев, 41) Епиходов.

Русская литература XX века

1) Анна, 2) Лука, 3) «На поле Куликовом», 4) пес, 5) антитеза, 6) Сергей, 7) «Не жалею, не зову, не плачу...», 8) анафора, 9) гипербола, 10) Петербург (Ленинград), 11) «Распятие», 12) анафора, 13) Корнилов, 14) Мелехов, 15) Листницкий, 16) Коршунов, 17) «Гефсиманский сад», 18) Москва, 19) «Гамлет», 20) Воланд, 21) сравнение, 22) «Капитанская дочка», 23) Левий Матвей, 24) Турбин, 25) Иван Бездомный, 26) Петька Щеглов, 27) Берлиоз, 28) Василиса, 29) Азазелло, 30) Шервинский, 31) Елена, 32) Бондарев, 33) Шукшин, 34) Шухов, 35) Распутин, 36) Шукшин, 37) Астафьев.

ПИСЬМЕННЫЕ РАБОТЫ ПО ЛИТЕРАТУРЕ. 9–11 классы

- Сочинение
- Эссе как вид творческой деятельности
- Реферат и исследовательская работа
- Подготовка к ЕГЭ

СОЧИНЕНИЕ

РЕКОМЕНДАЦИИ ПО ПОДГОТОВКЕ К СОЧИНЕНИЮ

Сочинение — проверенная временем форма проведения письменного экзамена по русскому языку и литературе за курс средней общеобразовательной школы, выявляющая уровень зрелости выпускника, самостоятельности его суждений, знаний по предмету и умения убедительно, аргументированно, последовательно и грамотно оформлять свои мысли.

В разных вузах письменный экзамен по русскому языку и литературе проводится по-разному (традиционное сочинение, письменные ответы на вопросы), однако требования к таким работам должны быть общими.

Единый государственный экзамен по литературе, проводившийся как эксперимент в нескольких регионах страны, предполагает, помимо ответов на вопросы тестовых заданий, выполнение двух небольших письменных работ: 1) развернутый ответ на вопрос, 2) анализ эпизода из прозаического произведения или анализ лирического стихотворения. Совершенно очевидно, что такого рода набор заданий, который предлагается абитуриенту на ЕГЭ, не менее сложен, нежели традиционное сочинение, причем не столько по характеру заданий, сколько по их разнообразию (что заставляет выпускника быстро переключаться с одного вида деятельности на другой).

В последнее время много пишут о том, что сочинение как форма итогового контроля дискредитировало себя. Это связывают с наличием множества опубликованных так называемых «золотых» и «серебряных» сочинений, шпаргалок самого низкого качества. Однако такие шпаргалки существуют по всем предметам. Польза их, разумеется, весьма относительна. Вред же — очевиден. Готовые сочинения могут быть ориентиром при подготовке к экзамену, но чаще всего они, наоборот, дезориентируют школьника (в особенности это касается некачественных текстов, помещенных в Интернете). Самостоятельно мыслящий выпускник всегда сможет оценить качество источников, которые он использует. Слепое копирование, бездумное списывание чего бы то ни было свидетельствует как раз о весьма низком уровне зрелости абитуриента.

Часто слышишь от старшеклассников: «Я писал сам, но это полный бред!» Что можно ответить автору сочинения, который столь самокритичен? Всякая рефлексия по поводу литературного произведения может восприниматься как «бред», если она не основывается на знании художественного текста, понимании его особенностей, учете фактов творческой биографии писателя, его поэтики. Взятый из монографии, подготовленной ученым-литературоведом (хотя бы даже и «в помощь преподавателям, старшеклассникам и абитуриентам»), отрывок выглядит в работе старшеклассника действительно нелепо: «Однако мозаичность и прерывистость дополняются действием противоструктур, которые вносят в текст сплоченность и сомкнутость, способствуя размыванию всех разграничений». Или: «Это не означает, что отброшенный текст нельзя примерить на место эквивалента. Их взаимоналожение провоцирует языковую игру с колеблющимися смыслами, благодаря чему обостряются необязательные, но возможные сожетные перспективы». Школьник так писать не может и не должен. Этот «чужой» текст не стал «своим» (по разным причинам). Поэтому даже весьма солидные источники (учебники, монографии, справочники, специальные пособия для поступающих в вузы, статьи) необходимо осмыслить, включив в свой текст необходимые фрагменты, но с обязательным указанием, ссылкой на эти источники.

ТРЕБОВАНИЯ К СОЧИНЕНИЮ АБИТУРИЕНТА

Сочинение абитуриента должно отвечать целому ряду требований, имеющих отношение к его содержанию, структуре, стилю и оформлению.

1. Сочинение и его основные части должны строго соответствовать теме, раскрывать ее последовательно, полно, аргументированно.

2. Важно продемонстрировать знание литературных произведений и умение комментировать и анализировать художественный текст, используя сведения из теории и истории литературы, приводя примеры из текстов, но не сбиваясь при этом на обычный пересказ или общие суждения «по поводу прочитанного».

3. Во введении необходимо четко обозначить подход к теме. Возможно, это будут пояснения ключевых понятий из формулировки темы, или стоит поставить вопросы, высказать некие предположения, обосновать план сочинения и отбор примеров из художественной литературы (последнее особенно необходимо, если тема сформулирована достаточно широко и предполагает самостоятельный выбор произведений).

4. Основная часть сочинения должна содержать развернутый ответ на вопрос, убедительные аргументы, конкретные примеры из художественных произведений, а также необходимые факты творческой биографии писателя, анализ его литературных произведений, отдельных их фрагментов, образов, художественных приемов и т. п. Необходимы при этом непосредственные обращения к тексту художественных произведений и к критической литературе, в том числе в форме цитирования (цитаты могут быть как полные, так и неполные) или ссылок на конкретные фрагменты, образы, описания, детали, авторские комментарии и т. п. Все аргументы, примеры, обобщения, сопоставления должны быть объединены общим замыслом сочинения.

5. В заключении делается краткий вывод, не повторяющий сказанное выше, а обозначающий некий итог в осмыслении данной темы. Возможна постановка новых вопросов, ибо русскую литературу называют «литературой вопросов». Иногда целесообразно именно в заключительной части выделить в рассматриваемой теме то, что особенно интересно и близко пишущему.

6. Сочинение должно продемонстрировать самостоятельность суждений абитуриента, его отношение к литературе, читательские предпочтения. При этом вовсе не обязательно повторять фразы вроде «я думаю», «мне кажется». Отношение пишущего сочинение к произведению, героям, творчеству писателя может быть передано и всем ходом рассуждений.

7. Возможно использование эпиграфа, однако он действительно должен соответствовать теме и содержанию сочинения.

8. Сочинение должно быть написано хорошим литературным языком. Не допускается использование словесных штампов, канцеляризмов, сниженной разговорной лексики.

9. Сочинение должно быть аккуратно оформлено, написано четким почерком, без помарок и большого количества исправлений.

ТИПЫ СОЧИНЕНИЙ

Приступая к работе, следует учесть тип сочинения, характер формулировки темы, чтобы избежать отступлений от темы и составить наиболее оптимальный план сочинения.

Условно можно выделить несколько типов тем.

1. **Анализ творчества поэта или писателя.** Формулировки тем могут быть при этом весьма разнообразны: «Лирический герой поэзии А. А. Блока»; «Чехов неуловим» (В. А. Серов); «Авторская позиция в прозе А. П. Чехова» и т. п. Сочинения по такого рода темам предполагают знание биографии и творчества писателя, особенностей его художественного мира. Как правило, такие темы сложно раскрыть на примере одного произведения, не сопоставляя его с другими произведениями этого же автора.

2. **Рассмотрение основного содержания произведения (тема, проблематика, идея, конфликт)**: «Тема поэта и поэзии в лирике М. Ю. Лермонтова»; «Русский нигилизм в романе Ф. М. Достоевского «Преступление и наказание»; «Особенности конфликта в комедии Н. В. Гоголя «Ревизор» и т. п. Такие темы, как правило, не столь сложны для абитуриента, хорошо ориентирующегося в содержании художественных произведений.

3. **Рассмотрение особенностей художественной формы произведения (жанр, сюжет, композиция, язык)**: «Роль монологов

в комедии А. С. Грибоедова «Горе от ума»; «Особенности композиции романа М. Ю. Лермонтова «Герой нашего времени» и т. п. При написании сочинения на такую тему недостаточно хорошего знания текста. Абитуриент должен использовать свои знания по теории и истории литературы. Например, приступая к раскрытию первой темы, важно ответить на следующие вопросы: Какова роль и каково соотношение монологов и диалогов в драматическом произведении вообще и в данной комедии? Кто такой герой-резонер? Какую роль в раскрытии конфликта «века нынешнего» и «века минувшего» играют монологи Чацкого и Фамусова?

4. **Анализ системы образов (образ одного литературного героя, сопоставительная характеристика, группа образов, образы-символы, образы-детали)**: «Женские образы в поэзии Н. А. Некрасова»; «Ростовы и Болконские (по роману Л. Н. Толстого «Война и мир»)» и т. п. Это весьма распространенный тип сочинений. Чаще всего такие темы не вызывают особых затруднений, однако при их написании велика опасность сбиться на простое изложение биографии литературных героев и пересказ художественного текста.

5. **Сочинения на литературную тему с элементами публицистики (так называемые «свободные темы»)**: «Семья в современном мире (размышления не только на литературном материале)»; «Настоящая литература и чтиво (размышления о роли книги в жизни человека)» и т. п. Подобные темы оцениваются преподавателями как наиболее сложные. Автор сочинения должен не только свободно ориентироваться в литературе, но и иметь некоторую склонность к публицистике.

ТИПИЧНЫЕ ОШИБКИ В СОЧИНЕНИЯХ

1. **Несоответствие теме, уход от темы.**

Часто сочинения абитуриентов оцениваются проверяющими как не соответствующие теме или не строго соответствующие теме. В первом случае, например, сочинение на тему «Роль монологов в комедии А. С. Грибоедова «Горе от ума» посвящается конфликту Чацкого и Фамусова, а монологи совсем не анализируются. Во втором случае приводятся фрагменты из монологов героев, дается их анализ, однако далее абитуриент уходит от темы и рассуждает о финале комедии, «мильоне терзаний» Чацкого и художественных достоинствах произведения. Ключевое слово «монолог», таким образом, выпало из поля зрения автора сочинения. По формальному признаку наличия или отсутствия в тексте сочинения ключевых слов из формулировки темы вполне можно судить о соответствии сочинения теме. При проверке сочинения стоит внимательно перечитать вступление и заключение, чтобы убедиться, что они соответствуют теме и не повторяют друг друга.

2. **Пересказ художественного произведения вместо его анализа.**

Чаще всего встречающаяся ошибка в раскрытии темы связана с отсутствием у абитуриента навыка самостоятельного анализа литературных произведений. Например, тема «Роль писем Татьяны и Онегина в романе А. С. Пушкина «Евгений Онегин» предполагает прежде всего обращение к тексту писем, их содержанию и форме, а затем их сопоставление и вывод об их роли в романе, но при этом вовсе не следует подробно излагать историю взаимоотношений главных героев от первой их встречи и до финальной сцены.

3. **Фактические ошибки при обращении к теоретико-литературным сведениям.**

Самыми распространенными фактическими ошибками являются следующие: неточное цитирование художественных текстов; искажение собственных имен; неверное определение жанра произведения; отождествление понятий «автор» — «повествователь», «поэт» — «лирический герой»; незнание отдельных теоретико-литературных понятий («композиция», «сюжет», «гипербола», «гротеск», «эпитет», «ремарка» и др.), без которых невозможен анализ художественного произведения. Во многих сочинениях абитуриентов вообще отсутствует анализ формы произведения. Сочинение приобретает вид либо цепочки общих рассуждений, либо перечисления проблем, примеров из текста. Автор сочинения сосредоточен исключительно на вопросах «что? о чем?» и совсем упус-

кает из виду вопрос «как?». Тем самым нарушается один из важнейших принципов анализа художественного произведения — единство содержания и формы.

4. Незнание исторической и литературной эпохи.

Произведения русских писателей-классиков в восприятии абитуриентов редко связаны. Каждое рассматривается обособленно, вне исторического и историко-литературного контекста, поэтому весьма часты курьезные нарушения хронологии. И тогда А. Н. Островский и М. Горький оказываются «современниками», В. Г. Белинский «высоко оценивает» роман И. С. Тургенева «Отцы и дети», а И. Ф. Анненский как поэт «формируется под влиянием трагических событий 1917 года».

5. Социологический подход к литературным произведениям.

Стремление объяснить все в творчестве поэта его биографией и сложными отношениями с властью, а в литературном тексте видеть лишь отражение реальных фактов русской истории и проблем русской жизни — характерные недочеты в сочинениях абитуриентов. Как фактические ошибки будут расцениваться суждения о том, что восстание декабристов стало «исторической основой» русского романтизма, что М. Е. Салтыков-Щедрин обратился к жанру сказки только из-за жесткой цензуры, что финал поэмы А. А. Блока «Двенадцать» в советское время мог трактоваться только однозначно. Многие современные пособия для абитуриентов повторяют старые, советского времени оценки литературных произведений и героев. Поэтому Чацкий по-прежнему для многих абитуриентов — это обязательно «революционер», как, впрочем, и Базаров, Пьер Безухов, Гриша Добросклонов.

6. Логические ошибки.

Нарушения логики в изложении материала чаще всего объясняются просчетами в подготовке к экзамену. Вместо тренировки в самостоятельном написании сочинений абитуриенты заучивают готовые чужие тексты. На экзамене же приходится «привязывать» заученные фрагменты к теме, предложенной приемной комиссией (ее формулировка, как правило, никогда не совпадает с той темой, к которой готовился абитуриент). И тогда отдельные фрагменты сочинения оказываются лишними. Особенно часто это случается со стандартными вступлениями о «великом поэте» и его «гениальных стихах», о времени создания произведения и его главных героях. Сказать о времени создания романа И. С. Тургенева «Отцы и дети» даже нужно, если тема сочинения — «Русский нигилизм в романе И. С. Тургенева «Отцы и дети», но вряд ли целесообразно, если формулировка темы, например, такая: «Роль пейзажа в романе И. С. Тургенева «Отцы и дети». Столь же распространенными можно считать и неожиданные по содержанию заключения, когда абитуриент, завершая сочинение, посвященное особенностям композиции пушкинского романа «Евгений Онегин», пишет о «мировом значении творчества Пушкина» или приводит высказывание В. Г. Белинского об «энциклопедии русской жизни».

7. Невысокий уровень литературной начитанности.

Во многих сочинениях (в особенности по современной литературе) очевидны существенные пробелы в литературном образовании абитуриентов и весьма низкий уровень их литературной начитанности. Редко встречаются работы, в которых демонстрируется навык анализа художественного произведения в контексте творчества писателя, еще реже — в историко-литературном (историко-культурном) контексте. Возможно, авторы сочинений не ставят перед собой такую задачу. Между тем о глубине понимания художественного текста и основательности подхода к теме очень часто можно судить по таким дополнениям в скобках, какие сделаны, к примеру, в сочинении «Роль пейзажа в романе М. Ю. Лермонтова «Герой нашего времени»: «Своей способностью тонко чувствовать природу, получать удовольствие от общения с ней Печорин так похож на лирического героя поэзии Лермонтова и так отличается от пушкинского Онегина»; «Яркая, величественная, мятежная природа Кавказа всегда привлекала внимание русских поэтов. Достаточно вспомнить пушкинского «Кавказского пленника» и лермонтовского «Демона»; «Природа всюду берет свое, действует умиротворяюще (об этом же финал романа И. С. Тургенева «Отцы и дети» и картины природы в романе Л. Н. Толстого «Война и мир»)» и т. д.

ВОПРОСЫ ПО ОСНОВНЫМ ТЕМАМ ШКОЛЬНОГО КУРСА ЛИТЕРАТУРЫ

Данные вопросы по основным темам школьного литературного курса предназначены для самостоятельной работы абитуриентов, помогут им при подготовке к написанию сочинений. Проверьте себя. Готовы ли вы дать развернутый ответ на тот или иной вопрос? Если нет, попытайтесь разобраться в причинах. Возможно, вы не очень внимательный читатель, поэтому некоторые важные моменты в художественном тексте были вами упущены. Может быть, проблемы возникли по другим причинам (недостаточное знание фактов творческой биографии писателя, сведений об основных литературных эпохах, направлениях или течениях, литературных жанрах, другие пробелы в знаниях по теории литературы).

А. С. Грибоедов. «Горе от ума»

1. Меняется ли соотношение личного (любовного) и социального (идеологического) конфликтов от первого действия к финалу комедии?

2. В письме П. А. Катенину Грибоедов утверждал, что в его комедии «двадцать пять глупцов на одного здравомыслящего человека». Это вполне определенная авторская позиция. Как она проявилась (если проявилась) в тексте комедии?

3. П. А. Вяземский назвал Чацкого «умным, но бешеным и скучным», В. Г. Белинский — «крикуном, фразером, идеальным шутом, на каждом шагу профанирующим все святое», А. И. Герцен — «декабристом», а позднее Ап. А. Григорьев — «единственным героическим лицом нашей литературы». Мнения критиков разошлись. Каким представляется образ Чацкого вам?

4. Кто из внесценических персонажей комедии может быть отнесен к единомышленникам Чацкого?

5. Приведите примеры афоризмов из грибоедовской комедии. Кому из героев они принадлежат и насколько это важно?

6. Выпишите реплики персонажей комедии, в которых встречается слово «ум», а также однокоренные или близкие ему по значению слова. Почему первоначальное название «Горе уму» Грибоедов заменил на «Горе от ума»?

7. Грибоедов называл «Горе от ума» и комедией, и «сценической поэмой», и «драматической картиной». Позднее исследователи писали о ней как о комедии, драме, комедии-драме, лирической драме, трагикомедии и т. д. Какое определение жанра «Горя от ума» кажется вам наиболее точным?

А. С. Пушкин. Лирика. «Повести Белкина». «Капитанская дочка». «Борис Годунов». «Евгений Онегин»

1. Какое место в пушкинском творчестве занимает жанр дружеского послания? Продемонстрируйте особенности этого жанра на примере послания «К Чаадаеву».

2. Мотив свободы (вольности) является одним из сквозных мотивов в творчестве Пушкина. Покажите на конкретных примерах, какое отражение этот мотив нашел в стихотворениях, посвященных разным темам (природа, любовь, дружба, назначение поэзии).

3. Как решается в пушкинской лирике вопрос о назначении поэзии? Какими рисуются в стихотворениях «Поэт и толпа», «Из Пиндемонти», «Я памятник себе воздвиг нерукотворный...» взаимоотношения поэта и общества?

4. Каким предстает в пушкинской поэзии образ возлюбленной?

5. Известно пушкинское высказывание: «Точность и краткость — вот первые достоинства прозы. Она требует мыслей и мыслей — без них блестящие выражения ни к чему не служат» («О русской прозе»). Как реализует Пушкин этот эстетический принцип в «Повестях Белкина» (или в «Капитанской дочке»)?

6. Какую роль в пушкинской прозе играют эпиграфы? Приведите примеры эпиграфов из романа «Капитанская дочка». Какие две группы эпиграфов можно выделить в романе? Покажите связь эпиграфа к главе XI «Мятежная слобода» с содержанием главы и калмыцкой сказкой об орле и вороне, рассказанной Пугачевым.

7. Как проявляется авторская позиция в «Капитанской дочке»? С какой целью Пушкин делает рассказчиком Гринева?

8. Подготовьте анализ монолога Бориса Годунова «Достиг я высшей власти...». Какова, на ваш взгляд, пушкинская оценка Бориса Годунова? Как она проявляется (если проявляется) в тексте трагедии?

9. В главе восьмой Пушкин пишет о «дали свободного романа». Поясните определение «свободный», которое автор дает своему роману в стихах.

10. Как вы определите основную особенность композиции пушкинского романа? Какую роль в нем играют авторские лирические отступления?

11. Какую роль в «Евгении Онегине» играет образ автора? Как соотносятся в романе история Онегина и история автора?

12. В чем смысл финала романа? Почему Пушкин оставляет его открытым и завершает роман лирическим отступлением — обращением к читателю?

13. В чем необычность формы «онегинской строфы»? Почему жанр «свободного романа» Пушкин реализует в строго заданной форме? Какие фрагменты романа написаны не «онегинской строфой»?

14. Ф. М. Достоевский считал, что Татьяна «глубже» и «умнее» Онегина, она «тип твердый, стоящий твердо на своей почве», и сожалел, что роман назван не ее именем. Какова ваша точка зрения? Почему Пушкин называет свой роман в стихах «Евгением Онегиным», а позднее историю Петра Гринева — «Капитанской дочкой»?

М. Ю. Лермонтов. Лирика. «Мцыри», «Герой нашего времени»

1. Какие мотивы, настроения преобладают в лермонтовской поэзии? Чем это можно объяснить?

2. Какое развитие находит в лермонтовской лирике тема поэта-пророка?

3. Какие черты романтизма можно найти в поэме «Мцыри» (драме «Маскарад», романе «Герой нашего времени»)?

4. В чем своеобразие композиции романа «Герой нашего времени»?

5. Почему роман «Герой нашего времени» заканчивается повестью «Фаталист»? Что такое фатализм? Кто из героев романа может быть назван фаталистом?

6. Сопоставьте образы Печорина и Грушницкого, Печорина и Казбича. Что сближает этих героев, чем они отличаются друг от друга?

7. Какую роль в романе «Герой нашего времени» играют женские образы?

8. Какие приемы изображения внутреннего мира героя предпочитает Лермонтов? Что нового он внес в русскую литературу?

9. Прокомментируйте слова Д. С. Мережковского: «Пушкин — дневное, Лермонтов — ночное светило русской поэзии. Вся она между ними колеблется, как между двумя полюсами — созерцанием и действием».

Н. В. Гоголь. «Ревизор». «Петербургские повести». «Мертвые души»

1. Какую роль в творчестве Гоголя играет фантастика? Покажите на примере двух-трех произведений.

2. Каким предстает реальный мир в комедии «Ревизор»? Какие приемы использует писатель для создания картины этого мира?

3. Какова роль «немой сцены» в «Ревизоре»? Как сам Гоголь объясняет развязку своей комедии?

4. Почему Гоголь называет «Мертвые души» поэмой? Как это связано с замыслом произведения?

5. С какой целью в поэму «Мертвые души» включена «Повесть о капитане Копейкине»?

6. Какое место в поэме занимают народные характеры? Как они обрисованы?

7. Каковы основные темы и характер лирических отступлений в поэме «Мертвые души»?

8. С какой целью Гоголь помещает в финале первого тома своей поэмы историю про Кифу Мокиевича и Мокия Кифовича?

9. Гоголевская поэма «Мертвые души», по мнению В. В. Розанова, не завещала великой идеи, и поэтому: «...Русь захохотала голым пустынным смехом... И понесся по равнинам ее этот смех, круша и те избенки на курьих ножках, которые все-таки кое-как стояли... И этот дикий безыдейный хохот, — сколько его стоит еще на Руси!» Попытайтесь доказать или опровергнуть это мнение.

А. Н. Островский. «Гроза»

1. С какой целью Островский использует в пьесе объемную экспозицию?

2. Какие мотивы и образы русского фольклора нашли отражение в «Грозе»? Как

они связаны с характеристикой главной героини, других персонажей пьесы?

3. С какой целью на сцене появляются Феклуша и сумасшедшая барыня?

4. Катерина говорит о себе, что она «горячая». Как эта самохарактеристика помогает понять драму героини? Какие другие героини пьес Островского, каждая по-своему, переживают драму «горячего сердца»?

5. Познакомьтесь со статьями «Луч света в темном царстве» Н. А. Добролюбова и «Мотивы русской драмы» Д. И. Писарева. Позиция какого критика представляется вам более убедительной?

6. М. М. Достоевский писал о драме «Гроза», что с таким деспотизмом, какой в ней представлен, еще можно ужиться, и видел центральный конфликт пьесы не в столкновении Катерины с обитателями и нравами Калинова, а во внутренних противоречиях ее натуры и характера. Какова ваша точка зрения?

И. С. Тургенев. «Отцы и дети»

1. Каким предстает русское общество в тургеневском романе «Отцы и дети»?

2. С какой целью Тургенев использует при изображении споров Базарова и Павла Петровича военную терминологию («схватка», «готовый к бою» и т. п.)?

3. Какую роль в раскрытии характера Базарова (Павла Петровича, Николая Петровича, Аркадия или др.) играют детали?

4. В чем своеобразие композиции романа?

5. Проследите эволюцию русского нигилизма на примере образов Базарова, Ситникова и Кукшиной. С какой целью в последней главе упоминается о сотрудничестве Ситникова с «одним темным журнальцем» и о том, что «жена считает его дурачком... и литератором»?

6. Кто из героев романа, на ваш взгляд, особенно близок по своим взглядам на жизнь автору?

7. Каково значение финальной сцены в романе? О каких произведениях русской литературы вам могли напомнить последние строки романа «о вечном примирении и о жизни бесконечной...»?

8. Как вы объясните смысл названия романа «Отцы и дети»?

9. Познакомьтесь с оценками образа Базарова русскими критиками М. А. Антоновичем, Д. И. Писаревым, Н. Н. Страховым, Д. Н. Овсянико-Куликовским и др. Чья трактовка образа кажется вам наиболее убедительной?

И. А. Гончаров. «Обломов»

1. Как можно объяснить выбор имени и фамилии главного героя романа?

2. Как описаны в романе жизнь в Обломовке и ее обитатели? Как дополняют это описание авторские комментарии, например, такой: «Это был какой-то всепоглощающий, ничем непобедимый сон, истинное подобие смерти»?

3. Что мы узнаем о внутренней жизни Обломова? Какие приемы изображения внутреннего мира героя использует Гончаров?

4. Какую роль в романе играют предметно-бытовые детали? Покажите на конкретных примерах.

5. Объясните смысл финала романа, диалога Штольца и «его приятеля, литератора, полного, с апатическим лицом, задумчивыми, как будто сонными глазами».

6. Критики до сих пор по-разному оценивают принципиальное бездействие Обломова. Какова ваша позиция на этот счет?

7. Критик Ап. А. Григорьев считал, что сердце автора «лежит гораздо больше к Обломову и к Агафье, чем к Штольцу и к Ольге». Попытайтесь подтвердить или опровергнуть данное суждение, используя текст романа, а также факты биографии Гончарова.

**Н. А. Некрасов. Лирика.
«Кому на Руси жить хорошо»**

1. Какие черты некрасовского лирического героя несут на себе печать времени, отражают особенности личности и общественной позиции поэта?

2. Каково сочетание в некрасовской поэзии гражданских и личных тем и мотивов? С чем это связано?

3. Какое место в творчестве Некрасова занимает сатира? Приведите примеры.

4. Как воспринимает некрасовский герой русскую действительность? Какие картины

народной жизни рисует поэт в своих произведениях? Приведите примеры из стихотворений «Еду ли ночью по улице темной...», «Забытая деревня», «Размышления у парадного подъезда», «Железная дорога» или др.

5. Какую роль в поэзии Некрасова играют народно-поэтические традиции? Приведите фрагменты из произведений поэта, в которых воссоздается стиль народных сказаний, песен.

6. Какое развитие получил в творчестве Некрасова гоголевский мотив дороги?

7. Как проявляется в поэме «Кому на Руси жить хорошо» авторская позиция?

Ф. М. Достоевский.
«Преступление и наказание»

1. Каким предстает в «Преступлении и наказании» образ Петербурга? В чем своеобразие светового и цветового решения образа реального мира в романе?

2. С какой целью Достоевский использует в своих произведениях систему образов-двойников? Кого из героев романа можно назвать двойником Раскольникова? Какие темные или светлые стороны нравственного облика главного героя оттеняют образы его двойников?

3. Кто из героев романа противостоит олицетворяющему гордость Раскольникову?

4. Какие приемы изображения внутреннего мира героев использует Достоевский? Каким предстает в романе внутренний мир главного героя?

5. Какую роль в «Преступлении и наказании» играет пейзаж (интерьер, портрет)?

6. Проанализируйте особенности речи Раскольникова (Мармеладова, Разумихина или др.). Как речь характеризует героя?

7. Как вы прокомментируете сон Раскольникова на каторге? С какой целью писатель включает этот сон в эпилог романа?

8. Подготовьте конспект статьи Д. И. Писарева «Борьба за жизнь». В чем вы согласны с критиком? Какие положения этой статьи вызвали возражения?

Л. Н. Толстой. «Война и мир»

1. Познакомьтесь с историей замысла романа «Война и мир». Почему Толстой начинает роман с описаний событий 1805 г., а завершает 1812 г., перенося события более позднего времени в эпилог?

2. Какие приемы воссоздания панорамы военных и мирных событий использует Толстой?

3. Проследите путь нравственных исканий главных героев романа Андрея Болконского, Пьера Безухова, Николая Ростова. Какими их застает война 1812 г.? Каков итог их нравственных исканий?

4. Как проявляется в романе авторская позиция? Как распределяются авторские симпатии и антипатии?

5. Какую роль в романе играет образ Платона Каратаева?

6. Как характеризуются в романе нелюбимые герои писателя (Наполеон, Курагины, Борис Друбецкой и др.)? Какие детали используются при этом?

7. Какова роль эпилога в романе? Какое место в эпилоге занимает образ Николеньки Болконского, описание его сна, размышлений о спорах Пьера Безухова и Николая Ростова?

8. Какова концепция истории в «Войне и мире»? Как решается в романе вопрос о свободе и необходимости? Как трактуется писателем понятие «фатализм»?

9. Толстой воспринимал «Войну и мир» как «книгу о прошедшем», «картину нравов», жанр которой определить трудно: «Это не роман, еще менее поэма, еще менее историческая хроника. «Война и мир» есть то, что хотел и мог выразить автор в той форме, в которой оно выразилось». Как вы определите жанровое своеобразие толстовского романа?

10. Прокомментируйте слова В. В. Розанова: «Толстой слишком нас убедил, что Россия — не страна «мертвых душ».

А. П. Чехов. Рассказы. «Вишневый сад»

1. В чем необычность авторской позиции в прозе Чехова?

2. Какую роль в чеховской прозе играют предметно-бытовые детали?

3. Как продолжается традиционная в русской литературе тема «маленького человека» в прозе Чехова?

4. В чем своеобразие конфликта в пьесе Чехова «Вишневый сад»? Определите основные стадии его развития.

5. Какова роль подтекста, второго плана в пьесе «Вишневый сад»? Покажите на примере конкретных эпизодов.

6. Какое место в системе образов пьесы занимает Лопахин? Почему Чехов настаивал на том, что «роль Лопахина центральная»?

7. Как можно объяснить смысл финала пьесы и последние слова, сказанные Фирсом («Эх ты... недотепа!»)?

И. А. Бунин.
«Антоновские яблоки».
«Деревня».
«Господин из Сан-Франциско».
«Легкое дыхание». «Косцы».
«Темные аллеи»

1. Одной из характерных черт поэтики ранней бунинской прозы называют «открытый» лиризм. В каких произведениях писателя эта черта проявилась с наибольшей очевидностью? Как меняется характер повествования в поздней прозе Бунина?

2. В чем своеобразие концепции жизни у Бунина? Как сочетаются в бунинском творчестве картины современной жизни, размышления о прошлом и будущем человечества?

3. Как развивается в прозе Бунина тема России? Сопоставьте финальные фрагменты из повести «Деревня», книги «Окаянные дни» и рассказа «Косцы». Насколько обоснованны суждения критиков об историческом пессимизме писателя и его неверии в русский народ?

4. На полях чернового наброска рассказа «Старуха» (1916) Бунин написал: «Да будет трижды проклят тот страшный мир, в котором я живу! И да не вырастет даже терний на наших могилах!» Почему в окончательных вариантах своих произведений писатель старался избегать таких резких оценок? Как это характеризует творческую манеру Бунина?

5. Как соотносятся в прозе Бунина мир людей и мир природы? Какие приемы изображения природы особенно характерны для Бунина? Приведите примеры.

6. Каким предстает реальный мир в рассказе «Господин из Сан-Франциско»? Какую роль в создании картины жизни играет прием контраста?

7. Что мы узнаем о главном герое рассказа? Почему Бунин лишает своего героя имени и биографии? Как характеризуют господина из Сан-Франциско его планы?

8. Какова роль символики в рассказе «Господин из Сан-Франциско»? Как в произведении соединились традиции русского реализма и поэтика русского символизма?

9. Какие детали в описании «Атлантиды» и образа жизни ее пассажиров, на ваш взгляд, особенно важны для прояснения авторской позиции?

10. Как описываются в рассказе последние часы господина из Сан-Франциско и его смерть? Прокомментируйте две последние реплики героя: «Это ужасно...» и «Отлично».

11. Какую роль в финале рассказа играют описания Дьявола, «следившего со скал Гибралтара, с каменистых ворот двух миров, за уходившим в ночь и вьюгу кораблем», и «бешеной вьюги»?

12. С какой целью в финале Бунин вновь возвращает читателя к образу «тонкой и гибкой пары нанятых влюбленных»? Прокомментируйте последнюю фразу рассказа. Как вы объясните слово «никто» в этой фразе?

13. О цикле рассказов «Темные аллеи» Бунин писал: «Все рассказы этой книги только о любви, о ее «темных» и чаще всего очень мрачных и жестоких аллеях». Какой представляется вам бунинская философия любви?

14. Одной из основных в сборнике «Темные аллеи» называют тему Восток — Запад. Как решается эта тема в рассказе «Чистый понедельник»?

М. Горький. «Макар Чудра». «Челкаш». «Старуха Изергиль». «На дне»

1. Что нового внес в русскую литературу М. Горький? В чем своеобразие горьковского взгляда на жизнь? Какие романтические традиции развивает писатель в своих ранних произведениях?

2. В чем необычность композиции рассказа «Старуха Изергиль»? Какую роль в рассказе играет образ повествователя?

3. Какие черты романтизма нашли отражение в рассказе «Старуха Изергиль»? Покажите особенности романтического пейзажа и портрета на конкретных примерах из текста.

4. В чем своеобразие конфликта в пьесе «На дне»? Каково соотношение в ней социального и любовного конфликтов?

5. Какую роль в пьесе играют монологи героев? Покажите на примере монологов Луки и Сатина.

6. Подготовьте речевую характеристику одного из героев пьесы. Как речь характеризует героя?

7. Как выражается в пьесе «На дне» авторская позиция? Какую роль при этом играют авторские ремарки?

А. А. Блок. Лирика. «Двенадцать»

1. Как характеризуют лирического героя поэзии Блока стихи, посвященные России? Покажите на примерах из ранних и поздних произведений поэта.

2. Каким предстает реальный мир в поэзии Блока? Какое место занимает в ней социальная проблематика? Какие традиционные для русской литературы темы нашли отражение в стихотворениях «Сытые», «Фабрика», «На железной дороге»?

3. В чем своеобразие композиции и поэтического языка стихотворения «Ночь, улица, фонарь, аптека...»?

4. Какими предстают в поэзии Блока женские образы?

5. Какую роль в поэме «Двенадцать» играет образ двенадцати красногвардейцев? Проследите по тексту поэмы, как меняется их описание к финалу.

6. Покажите на конкретных примерах особенности ритмической организации поэмы. С какой целью Блок чередует в поэме традиционные ямб и хорей с ритмом народной песни, частушки, марша, лозунгов?

7. Приведите примеры символических образов, особенно ярко характеризующих творчество Блока, мироощущение поэта и его поэтику.

С. А. Есенин. Лирика. «Анна Снегина»

1. Какое место в поэзии Есенина занимает мир русской деревни, крестьянская изба?

2. Есенинское творчество называют своеобразным лирическим романом, главным героем которого является образ поэта. Как решается в есенинских стихах традиционная тема назначения поэта и поэзии?

3. Какой предстает в стихах Есенина природа? Какие излюбленные художественные средства использует поэт?

4. Какие темы нашли отражение в стихотворении «Русь советская»? Что можно сказать о лирическом герое этого стихотворения (его мировосприятии, характере, эстетической позиции)?

5. Какую роль в художественном мире Есенина играет цвет? Приведите примеры из ранних и более поздних стихотворений поэта. Как меняются (или не меняются) в них краски?

6. Почему Есенин настаивал на том, что «Анна Снегина» — это «лироэпическая поэма»? Как показана в поэме революционная эпоха?

Русская литература 20—30-х годов

1. Что в пестрой, многообразной картине литературной жизни 20—30-х гг. показалось вам особенно интересным? Какие произведения, созданные в это время (из опубликованных тогда же или долго не издававшихся), стали своеобразным документом эпохи? Какие произведения, на ваш взгляд, представляют наибольшую художественную ценность?

2. Как решается тема революции и Гражданской войны в произведениях А. А. Фадеева, И. Э. Бабеля?

3. В чем смысл финала романа А. А. Фадеева «Разгром», одного из наиболее значительных произведений советской литературы, представляющего особый тип произведений — так называемую «оптимистическую трагедию» (по названию известной пьесы В. Вишневского)? Можно ли говорить о решительном разрыве Фадеева с гуманистической традицией русской литературы?

4. Какое место занимает в советской литературе 20—30-х гг. сатира? В чем своеобразие сатирических произведений М. М. Зощенко, И. Ильфа и Е. Петрова?

5. Какое место занимает тема России в прозе И. А. Бунина, А. И. Куприна, И. С. Шмелева, Б. К. Зайцева, В. В. Набокова? Как вы объясните мотивы обращения русских писателей в эмиграции к автобиографическим произведениям?

6. Какие традиции русской автобиографической прозы нашли свое продолжение в книге И. С. Шмелева «Лето Господне»: праздники — радости — скорби»?

7. Как описаны в книге И. С. Шмелева «Лето Господне» православные традиции, праздники? Какие приемы использует писатель?

8. Каким предстает в книге И. С. Шмелева «Лето Господне» русский человек? Подготовьте характеристику одного из персонажей книги (отца мальчика, плотника Горкина, приказчика Василия или др.).

9. Какое место в творчестве В. В. Набокова занимает тема России?

10. Как соотносятся в романе В. В. Набокова «Машенька» описания эмигрантской среды и воспоминания героя о прошлом, юности, любви, Машеньке?

М. А. Шолохов. «Судьба человека». «Тихий Дон». «Поднятая целина»

1. Какое место в творчестве Шолохова занимают трагические события и трагические характеры? Что можно сказать при этом об авторской позиции? Как она проявляется в произведениях писателя?

2. Как описывает Шолохов народную жизнь? Приведите примеры народного юмора и народной речи из романа «Тихий Дон» (или «Поднятая целина»).

3. Как используется в романах Шолохова прием антитезы?

4. Какими предстают в произведениях Шолохова женские образы?

5. В чем смысл финала романа «Тихий Дон» (или «Поднятая целина»)? Как финал произведения соотносится с особенностями прозы Шолохова?

6. Прочитайте рассказ «Судьба человека». Что делает этот рассказ характерным шолоховским произведением? Обратите внимание на картину мира, представленную в рассказе, образ главного героя, композицию, финал, язык рассказа.

М. А. Булгаков. «Белая гвардия». «Мастер и Маргарита»

1. Какие традиции русской классической литературы развивает в своем творчестве Булгаков?

2. В современном литературоведении реализм Булгакова называют «странным», «магическим», «гротескным». Какой видится вам булгаковская концепция мира и человека? Как сочетаются в художественном мире писателя традиции реализма и романтизма с исканиями писателей XX в.?

3. Как соотносятся в творчестве Булгакова реальное и фантастическое? Покажите на конкретных примерах из произведений писателя особенности булгаковского хронотопа.

4. Какова роль эпиграфа в романе «Белая гвардия»? Какое развитие в романе нашел пушкинский мотив метели?

5. Что сближает роман «Белая гвардия» с традицией романтизма? Какие фрагменты, образы, детали в романе напоминают вам о классической русской литературе XIX в.?

6. Какие библейские образы и мотивы нашли отражение в романе «Белая гвардия»?

7. Попытайтесь доказать, используя текст романа, что центральным в «Белой гвардии» является образ дома. Как меняется этот образ к финалу романа?

8. Какова роль повествователя в тексте романа? Что показалось вам необычным в авторских комментариях?

9. Какую роль в «Белой гвардии» играют сны героев? Как вы объясните значение снов Алексея Турбина, Елены, Василисы, часового и Петьки Щеглова в финале романа?

10. Как вы прокомментируете картину звездного неба, нарисованную в начале романа: «...две звезды: звезда пастушеская — вечерняя Венера и красный, дрожащий Марс»? Какое развитие в романе получают эти образы?

11. В чем смысл финала романа «Белая гвардия»? Какова связь финала с первыми страницами романа? Какую роль играют в «Белой гвардии» авторские лирические раздумья, вопросы?

12. Познакомьтесь с историей создания и публикации романа «Мастер и Маргарита». Можно ли назвать итоговую книгу писателя автобиографической?

13. В чем своеобразие композиции романа «Мастер и Маргарита»? Какие основные сюжетные линии можно выделить в романе?

14. Как связаны в романе картины жизни современной Москвы и главы романа о Понтии Пилате?

15. Какую роль в романе играет эпиграф из «Фауста» И. В. Гёте? Можно ли считать эпиграф ключом к роману? Или это только повод для наших раздумий?

16. Как решается в романе проблема нравственного выбора? С какой целью в произведении упоминается имя немецкого философа И. Канта, считавшего решающим доказательством бытия Бога существование в сознании человека морального закона, «доброй воли», «категорического императива»? Прокомментируйте слова Воланда из первой главы: «Имейте в виду, что Иисус существовал... И доказательств никаких не требуется».

17. Подготовьте анализ сцены бала у Сатаны. Какую роль играет эта сцена в романе?

18. Сопоставьте судьбы Мастера и героя его романа — Понтия Пилата. Почему последняя глава романа названа «Прощение и вечный приют»?

19. Какое место в системе образов романа отводится Маргарите? Какие фольклорные и литературные аналогии возникают при чтении страниц романа, посвященных этой героине?

20. Как вы объясните значение эпилога в романе?

Русская литература второй половины XX века

1. Какие традиционные темы русской классической литературы нашли свое развитие в современной прозе?

2. Как можно объяснить причины популярности исторической прозы, произведений, в которых изображается давнее и не столь далекое прошлое нашей страны? Почему чаще всего писатели 1960—1980 гг. обращались к теме Великой Отечественной войны?

3. Что нового и интересного (темы, образы, взгляд на жизнь, художественные приемы) внесла в литературный процесс 1980—1990 гг. литература русской эмиграции?

4. В чем необычность деревенской прозы как явления в русской литературе? Как развиваются традиции русской классики в произведениях писателей-«деревенщиков»?

5. Прочитайте одно из произведений современной литературы. Определите особенности его проблематики, жанра и композиции, образной системы, стиля.

6. Посмотрите пьесу одного из современных драматургов. В чем необычность конфликта в пьесе? Какие нравственные проблемы поставлены в ней?

7. Познакомьтесь со сборником избранных произведений одного из современных поэтов. Какие черты характеризуют лирического героя? Каков его взгляд на мир и человека? Чем привлекло вас творчество поэта?

Анализ повести, рассказа (новеллы)

ОСНОВНЫЕ ПОДХОДЫ К АНАЛИЗУ ЭПИЧЕСКОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ

С чего начинать разбор текста, если конкретная цель работы — написание сочинения, представляющего собой анализ небольшого эпического произведения? Наиболее эффективна схема, включающая два этапа. Назовем их так: *подготовительный* и *творческий*.

На подготовительном этапе следует идти непосредственно от текста, «вслед за автором», к системе взаимосвязанных понятий, классический набор которых в школьном литературоведении почти не варьируется: история создания, тема, проблема, конфликт, композиция, система персонажей, пейзаж, портрет, интерьер, речь, деталь, изобразительно-выразительные средства, авторская позиция. Технологически этот этап выявления основных «параметров» текста осуществляется в системе вопросов и сопоставлений, которую выстраивает либо учитель, либо ученик по аналогии, если задание выполняется им самостоятельно. Аналитическая работа ведет к накоплению наблюдений и осмыслению того, что характерно для героя, произведения, автора.

Творческий этап дает возможность сосредоточиться на том, что обозначается как

главная особенность, «изюминка» произведения. На этом этапе необходимо вернуться к произведению как целому, обеспечив предшествующим погружением в текст более высокий уровень его восприятия в единстве содержания и формы. Технологически это может быть представлено составлением подробного плана (тезисов) будущей работы.

В качестве варианта можно рассмотреть предлагаемые ниже тезисы сочинения в 10 классе, представляющего собой разбор рассказа Л. Н. Толстого «Набег».

Авторская позиция и средства ее выражения в рассказе Л. Н. Толстого «Набег»

I. Вступление.

1) Отношение Толстого, участника Крымской и Кавказской кампаний, к войне. Двойственный смысл названия. (Набег — военная акция, внезапное нападение. В то же время (ср. у Пушкина: «Их села и нивы за буйный набег...») ассоциируется с враждебной, вероломной силой.)

2) Обоснования для рассмотрения фигуры повествователя в качестве выразителя авторской позиции (подзаголовок рассказа, автобиографичность, повествование от первого лица).

II. Образ повествователя как универсальное средство выражения авторской позиции в рассказе.

1) Характеристика повествователя и его основных функций:

а) оптимальность позиции (участник событий, но скорее — добровольный наблюдатель, следовательно, объективен; сравнить с Пьером на Бородинском поле);

б) наделение его качествами, необходимыми для выполнения возложенной задачи (наблюдательность, любознательность, открытость, доброжелательность, неравнодушие, человечность и т. д.).

2) Персонажи рассказа в восприятии повествователя, ищущего ответ на вопрос о настоящей храбрости. Система сопоставлений и оценок:

а) симпатия и уважение рассказчика к капитану Хлопову («внешнее» — «внутреннее»); прообраз капитана Тушина;

б) противопоставление Хлопову поручика Розенкранца («быть» — «казаться»), ироническое отношение к нему, сравнение с Долоховым;

в) сопоставление с Хлоповым прапорщика Аланина («юность» — «зрелость», «неопытность» — «мудрость»), сравнение с Петей Ростовым;

г) противопоставление Хлопову высших офицеров («война — работа» — «война — светское развлечение»).

3) Природа как мерило нравственных ценностей в восприятии повествователя:

а) изображение рассказчика как человека, тонко чувствующего природу, любящего, знающего и понимающего ее;

б) символическая замкнутость суточного природного цикла как средство выражения идеи красоты и величия «равнодушной» (*Пушкин*) природы;

в) нравственно-философская квинтэссенция повествования в словах рассказчика о природе (гл. 6), сопоставление со стихотворением Лермонтова «Валерик», небо Аустерлица;

г) противопоставление гармоничности природы жестокости человека (природа — «мир», человек — «война»), действия казаков во время разграбления аула, противопоставление им пленного старика.

4) Идейно-философский итог повествования:

а) интонация повествователя в эпизоде-развязке (гибель Аланина), художественный смысл финальной пейзажной зарисовки и упоминания о подголоске шестой роты;

б) повествователь как фигура, обеспечивающая связь двух пластов повествования: фабульного, событийного и философского, отвлеченного.

III. Заключение.

1) Художественно-мировоззренческая целостность авторского идеала. Незыблемость гуманистической позиции писателя.

2) Лев Толстой — непререкаемый нравственный авторитет для современников и потомков.

Ниже приводятся основные понятия школьного литературоведения, на которые нельзя не опираться на этапе подготовительного разбора небольшого по объему эпического произведения.

• Вспомним из теории литературы, что **эпос** — это один из трех родов литературы наряду с лирикой и драмой. Специфика анализа эпического произведения связана со своеобразием эпоса как рода литературы — **повествованием** о жизни человека, событиях, в которых он участвовал, его **поведении, взаимоотношениях** с другими людьми, **переживаниях** и т. д.

• Эпические произведения принадлежат к разным жанрам (роман, повесть, рассказ, очерк и т. д.). Важно не путать жанровые по-

нятия, уметь по совокупности признаков отличить роман от повести, повесть от рассказа, рассказ от очерка. Обычно отмечается жанровое своеобразие эпических произведений (**социально-психологический** роман, **историческая** повесть, **фантастический** рассказ и т. п.).

• При анализе текста следует стремиться к пониманию **идейного смысла** произведения. Раскрыть его — значит осмыслить произведение в целом. Следует избегать поверхностных выводов, формулируемых, как правило, фразами наподобие «главная мысль состоит в том, что...».

Преобладание идеи над художественной формой, навязывание ее читателю свидетельствует о тенденциозности произведения. Открытая тенденциозность в ущерб художественности, скорее всего, говорит о невысокой художественной ценности произведения.

• Важной составляющей анализа текста эпического произведения является толкование **смысла названия** (семантика, символика, этимология). Предположения о смысле названия могут высказываться в начале работы, исходя из семантики: буквального смысла и многозначности слов, их переносного значения и др. Наиболее полно смысл названия раскрывается в **процессе постижения идейного содержания**, а значит, **анализ** произведения может быть **подчинен цели глубокого и полного раскрытия смысла названия**: что обусловило название, в чем значимость отраженной в нем темы (проблемы, образа), какова связь названия произведения с произведениями других авторов (реминисценции, аллюзии, ассоциации) и др. Возможна также формулировка темы сочинения, ориентированного на разбор текста, включающая слова «смысл названия».

• Следует определить тематику эпического произведения (круг явлений действительности, которые автор отбирает, обобщает, воспроизводит). При этом важно не смешивать тему с жизненным материалом (последнее шире), определить **главную** тему произведения и частные темы (**мотивы**) и рассматривать **в единстве** с другими элементами содержания произведения (проблематикой, идеей).

Часто при анализе эпического произведения мы сталкиваемся с так называемыми «вечными» темами, т. е. с имеющими вневременное, всечеловеческое значение: жизнь и смерть, любовь и ненависть, поиск смысла жизни, взаимоотношения поколений, человек и природа и т. д. «Вечные» темы получают у разных авторов разное освещение в связи с проблематикой произведения. Важно не только отметить то, что автор затрагивает «вечную» тему, но и показать, как он подходит к ней, какую проблему поднимает, как решает и т. д.

• **Проблематика** (совокупность проблем (вопросов) нравственных, философских, социальных, политических, исторических, семейно-бытовых, религиозных и т. д.) произведения связана с **мировоззрением автора**, особенностями его творческого метода. Одна и та же тема у разных авторов ведет к постановке разных проблем — это нужно учитывать при анализе эпического произведения. Следует рассмотреть **значимость проблематики**, на каком **материале** она подается, в каком конфликте, **сюжете** реализуется и т. д.

• От проблематики произведения перейдем к рассмотрению **конфликта** (противопоставление, противоречие, столкновение, борьба, лежащие в эпическом произведении в основе сюжета). Следует определить **характер конфликта (острый, «вялый», интрига)**, его тип, **социальный, нравственный, психологический, социально-исторический, интимно-личный и т. д.**; в зависимости от сил, вступающих в противоречие: **характер и обстоятельства, конфликт характеров, внутренний** конфликт.

Необходимы не только констатация особенностей конфликта, но и аргументация, а также анализ развития конфликта в сюжете произведения.

• При анализе эпического текста нужно учитывать и **фабулу** (конкретное развитие событий в произведении). Изложить фабулу — значит кратко пересказать произведение, эпизод. Это наиболее уместно сделать, рецензируя малоизвестное, новое произведение. Однако не стоит увлекаться пересказом в ущерб анализу.

• Важным элементом анализа эпического текста является определение **композицион-**

ного своеобразия (соотношение частей, особые композиционные приемы) произведения. Анализ композиционного своеобразия предполагает рассмотрение **состава** произведения (сколько в нем частей и каковы они), **соотношения** частей, особых композиционных приемов (**контраст, обрамление** и др.), **роли внесюжетных** элементов и вывод об особенностях композиции как важнейшей стороны художественной формы произведения.

• При анализе **структуры сюжетной линии** мы отмечаем:

а) **экспозицию** — определим характер экспозиции: прямая, «обратная» (в конце произведения), «рассыпанная» (рассредоточена по всему произведению), ее объем, назначение;

б) **завязку** — ее назначение предварять конфликт, показывать условия, которые вызвали конфликт. Характеристику завязки можно совместить с характеристикой конфликта. Если завязка многоэпизодна, стоит отметить это как элемент сюжетно-композиционного своеобразия;

в) **развитие действия** — его следует излагать **фабульно**, акцентируя внимание на наиболее важных моментах в изображении развития характеров, появлении новых персонажей, художественных деталях и др.;

г) **кульминацию** — определим характер кульминации (**мгновенна она или многоэпизодна**), ее художественный смысл. Рассмотрим, как передается автором напряженность кульминационного момента в развитии конфликта. Следует иметь в виду, что в произведении, состоящем из равнозначных эпизодов («житие», «путешествие» и др.), общей кульминации может не быть;

д) **развязку** — нужно рассмотреть, разрешился ли конфликт и каким образом. Часто проблема, из которой проистекает конфликт, неразрешима. Тогда нужно ответить почему;

е) **эпилог** — установим, какова **художественная функция** эпилога, как он связан с основным сюжетным действием.

• Важную роль в художественном тексте эпического произведения играют **внесюжетные элементы** (вводные (вставные) эпизоды, лирические отступления, обрамления). При анализе текста отметим, с какой целью они вводятся в повествование, как связаны с основным сюжетным действием. Это могут быть **сны, повествование о прошлом** персонажа, **письма** и т. п.

• Анализ более конкретных составных элементов произведения предполагает определить, в каком качестве выступает **повествователь** (лицо, ведущее повествование): **нейтрален** или высказывает **свое отношение** к изображаемому, является **участником** изображаемых событий, **вымышленным лицом**, в какой мере **близок автору**, какова художественная роль образа повествователя. В формулировке темы сочинения, посвященного анализу небольшого эпического произведения, возможно упоминание о рассказчике.

• Анализ образа **рассказчика** (повествователь, являющийся действующим лицом произведения) связан с раскрытием его характера, особенностей речевой манеры, отношения к изображаемому.

• Важную роль при анализе эпического произведения играет рассмотрение **системы персонажей** (вершинная или система равнозначных образов). Следует отметить наличие главного героя (равнозначных персонажей), рассмотреть, выявляя связь с основной проблематикой, его (их) отношение с персонажами-двойниками, антагонистами и др. Осмыслить художественные функции второстепенных и эпизодических персонажей, приемы создания их образов.

• Приемы и средства создания образа персонажа разбираются непосредственно в процессе рассмотрения системы персонажей:

а) **имя** — «говорящие» фамилии, прозвища, имена, вызываемые ими ассоциации, отсутствие имени как прием обезличивания и др.;

б) **прототип** — упоминание о прототипе демонстрирует знание творческой истории произведения, однако порой нарушает логику разбора;

в) **портрет** — не стоит включать в сочинение больших цитат с описанием внешности героя. Отметим приемы портретной характеристики (**лаконизм — обилие деталей, статичность — динамику, описание — сравнение**), **психологизм**;

г) **авторская характеристика** — рассмотрим прямую авторскую характеристику персонажа как средство выражения **авторской позиции;**

д) **характеристика другими действующими лицами** — рассмотрим как элемент сопоставления персонажей, выявляющий их характеры;

е) **сопоставление, сравнение** — благодаря сравнению одного персонажа с другим, исторической личностью, литературным героем, животным, предметом выявляются те или иные стороны характера персонажа;

ж) **действия и поступки персонажа** имеют важное значение, так как характеризуют его, отражают эволюцию его характера;

з) **интерьер** может быть средством характеристики персонажа: его социального статуса, сферы интересов, личных качеств; важен также характер описания (подробный, через деталь, психологически насыщенный и др.);

и) **пейзаж** — важно понять, чьими глазами дан пейзаж (автора или персонажа), как он связан с переживаниями персонажа, каковы его функции в целом;

к) **речь** — в эпическом произведении речь персонажа отражает его социальный статус, индивидуальные особенности: уровень духовного и интеллектуального развития, интересы, темперамент, отношение к тому, о чем он говорит;

л) **монолог, внутренний монолог** — рассмотрим, как построен монолог персонажа, как в нем раскрывается его характер, переживания. Отметим мастерство писателя в создании монолога героя. Охарактеризуем способ построения внутреннего монолога (**аналитический, «поток сознания», несобственно-прямая речь** и др.) как элемент авторской поэтики;

м) **диалог** — проанализируем диалог как средство раскрытия характеров персонажей и особенность авторского стиля.

• В эпическом произведении большую роль играет **хронотоп** (время и пространство). При анализе текста можно охарактеризовать **художественное время** в его соотнесенности с историческим, природным (время года, суток) в хронологии событий и душевных переживаниях персонажа и **художественное пространство** как место действия, приемы создания образа города, деревни, дома, а также пространство как реальное или условное, замкнутое или открытое.

• В процессе анализа произведения выявляется **авторская позиция** (понимание жизни и выражение отношения к ней) через **прямые** (авторская характеристика и авторские отступления) и **косвенные** формы выражения: в позиции героя-рассказчика, главного героя, близкого автору, названии произведения, эпиграфе к нему, посвящении. Позиция автора проявляется также в выборе места действия, подборе персонажей, их сопоставлении, образах природы, особенностях авторского повествования, пафосе и т. д.

• **Психологизм** (изображение внутреннего мира персонажа) в эпическом произведении может быть одной из особенностей авторского стиля. Поэтому важно при анализе текста рассмотреть формы психологизма: авторский психологический комментарий, «диалектика души» персонажа, а также такие приемы, как сон, пейзаж, портрет, интерьер, деталь и т. д.

• **Пафос** (глубокое, страстное чувство, эмоциональный тон повествования) — одно из средств выражения авторской позиции. При анализе текста важно помнить, что пафос может быть комическим, ироническим, сатирическим. Соответственно надо рассмотреть, как автор достигает комического эффекта, как способствуют комическому изображению гипербола, гротеск, аллегория. Если тон повествования героический, следует установить, например, как автор показывает величие человека, совершающего подвиг. И наконец, если тон повествования драматический, трагический или романтический, сентиментальный, то надо проанализировать, каким образом автор вызывает у нас чувство сопереживания персонажам, которые страдают и погибают, чувство возмущения и гнева и т. д.

• При анализе **стиля** как индивидуальной манеры художника можно выделить стилевые элементы, присущие литературному направлению или характерные для худо-

жественного метода (романтизма, реализма), рассмотреть стилистические особенности (поэтику) автора, а также элементы художественной формы, придающие произведению определенный эстетический облик (изобразительно-выразительные средства, интонацию и т. д.). Замечания о своеобразии авторского стиля уместно делать в процессе анализа произведения, а также подводя итоги.

Анализ фрагмента прозаического произведения

Предлагаемый для анализа в рамках ЕГЭ фрагмент прозаического произведения (эпического или, реже, драматического) — это, как правило, не привычный для школьника большой по объему и законченный эпизод, а небольшой отрывок из художественного текста (фрагмент описания, диалога, внутреннего монолога, авторского рассуждения и т. д.). Такой фрагмент сложнее анализировать, в особенности в ситуации ЕГЭ, когда использование текста художественного произведения, как это было на обычном выпускном экзамене, не допускается. И тем не менее подходы к анализу могут быть такими же, как и при работе с большим по объему эпизодом.

1. Примерные варианты вступления:

а) общая характеристика произведения, его сюжета, композиции, конфликта, авторского замысла и т. д.;

б) рассуждение о целом и части, о том, как по отдельному фрагменту можно составить некое представление о художественном мире писателя, его стиле, нравственной и эстетической позиции;

в) восприятие произведения читателем (избирательность, мозаичность картины, выбор читателем понравившихся эпизодов и пропуск отдельных фрагментов, которые показались в процессе чтения не столь существенными, интересными).

2. Вопросы, на которых следует остановиться при анализе фрагмента:

а) Что предшествовало в произведении этому эпизоду, описанию, диалогу? Как мы были подготовлены автором к восприятию этого эпизода?

б) Какой момент в развитии сюжета произведения связан с данным эпизодом (экспозиция, завязка, развитие действия, кульминация, развязка)? Опишите обстановку, психологическое состояние героев.

в) Определите основное содержание данного эпизода, его связь с авторским замыслом, место в структуре художественного произведения.

г) В чем своеобразие художественной формы данного фрагмента? Что перед нами: пейзажная зарисовка, описание интерьера, диалог, монолог или внутренний монолог героя, фрагмент письма или дневника, авторское размышление или комментарий? Что можно сказать о характере повествования, способах реализации авторского замысла? Какие художественные приемы используются в данном отрывке? Обратите внимание на особенности поэтического языка (лексики, синтаксиса).

д) Как готовит нас этот эпизод к последующему ходу событий в произведении?

3. Примерные варианты заключения:

а) роль данного эпизода в произведении;

б) характерные черты художественного мира, нравственной и эстетической позиции писателя, проявившиеся в этом фрагменте;

в) ваше восприятие эпизода.

В своей работе следует руководствоваться рекомендациями составителей экзаменационных материалов и инструкцией по выполнению данного задания, учитывая критерии его оценки: 1) «глубина понимания изображенного в тексте», 2) «обоснованность привлечения содержания текста», 3) «осознанность обращения к художественным средствам изображения», 4) «последовательность и логичность в построении речевого высказывания», 5) «разнообразие использованных языковых средств выражения», 6) «следование нормам речи».

Сочинение, содержащее анализ эпизода, схематически можно представить следующим образом:

I. *Вступление.*

1. Место эпизода в произведении, характер изображенного события, действующие лица.

2. Тезис-предположение о роли эпизода в связи с тематикой и проблематикой произведения.

II. *Основная часть. Анализ эпизода как самостоятельного фрагмента произведения.*

1. Краткая характеристика персонажей и события на момент начала действия эпизода.

2. Участие персонажей в изображенном событии (2—3 момента в развитии действия).

3. Характеристика персонажей, их поведения и переживаний в момент кульминации и развязки.

4. Вывод о выявленных чертах характера, нравственных качествах, идеалах, жизненных целях персонажей.

5. «Сцепления» эпизода с другими эпизодами эпического произведения.

III. *Заключение о роли эпизода как этапа развития конфликта, важного для понимания идейного смысла произведения.*

Ниже приводятся примеры, содержащие цепочку заданий при анализе эпизода эпического произведения. Выполнение письменных работ по подобным «подсказкам» поможет учащимся выработать общие подходы к анализу эпизода, научит обращать внимание на художественные детали, при помощи которых писатель достигает полноты изображаемой картины, определять значение эпизода для характеристики персонажей произведения, раскрытия его идейного смысла.

Роль эпизода «Ростовы в гостях у дядюшки» в романе Л. Н. Толстого «Война и мир»

1. Расскажите об эпизоде как важнейшем идейно-композиционном звене романа-эпопеи Л. Н. Толстого «Война и мир», об особенностях «сцепления» эпизодов.

2. Сформулируйте тезис-предположение о роли данного эпизода, имея в виду его место в романе, характер изображаемого события, функцию центрального персонажа и в целом отношение автора к поднятой им проблеме.

3. Какая конфликтная ситуация задается Толстым в экспозиции — сцене встречи участников охоты дворовыми людьми дядюшки, и получает ли она развитие в продолжении эпизода?

4. Как построено описание дядюшкиного дома и интерьера? Какую роль играют в описании авторские комментарии? В чьем восприятии дан Толстым костюм дядюшки и почему?

5. Обратите внимание на художественные детали, с помощью которых автор создает образ Анисьи Федоровны. Как подчеркивает писатель контраст между Анисьей и Наташей? Какой женский тип воплощен в этом персонаже Толстым?

6. Аргументированно покажите, какой социально-психологический тип изображен Толстым в дядюшке? Как автор подчеркивает близость героя с народной жизнью? Отметьте и прокомментируйте сходство дядюшки с другими персонажами произведения. Какие черты придают его образу особую привлекательность?

7. Отметьте и прокомментируйте в кульминационной сцене противопоставление русского и французского. Какие изобразительно-выразительные и синтаксические средства использованы автором для концентрации внимания читателя на этой ключевой в эпизоде сцене? Какая важнейшая мысль писателя отражена в авторском комментарии?

8*. В этом эпизоде Толстой затрагивает тему искусства, отмечая в народном «бессознательном» творчестве (охотничья песня дядюшки) высшую степень красоты. Сравните этот эпизод с другими эпизодами романа (в опере), рассказом «Люцерн», чтобы проиллюстрировать эту важную мысль писателя.

9. Как звучит в эпизоде «мысль семейная»? На какие характерные черты «ростовской породы», показывая близость и взаимопонимание между Наташей и Николаем, указывает Толстой?

10*. Эпизод «Ростовы в гостях у дядюшки» завершает рассказ об охоте, в которой некоторые исследователи видят прообраз войны 1812 года. Как в этой связи можно характеризовать роль Пети в рассматриваемом эпизоде и фантазии Наташи о волшебном царстве?

11. Подведите итог рассуждения о роли эпизода, отметив, что нового вносит он в представление читателя о Наташе Ростовой, любимой героине писателя, других персонажах. Какие важные проблемы романа в нем отражены?

Роль эпизода «Чтение Евангелия» в романе Ф. М. Достоевского «Преступление и наказание»

1. Расскажите о религиозно-нравственном аспекте мировоззрения Достоевского, нашедшем отражение в проблематике романа и в данном эпизоде.

2. Сформулируйте тезис о ключевой роли данного эпизода для понимания идейного содержания романа, учитывая место эпизода, кульминационный характер изображенного события, символический смысл евангельской параллели.

3. Расскажите, опираясь на текст предыдущих глав, о той внутренней борьбе, которая происходит в Раскольникове и приводит его к Соне.

4. В этом эпизоде мы впервые видим Соню в ее комнате. Какую роль отводит автор интерьеру? Какой символический смысл в том, что Соня встречает Раскольникова со свечой в руке?

5. Как характеризуют Соню ее монологи о Катерине Ивановне, о детях? Что помогает ей выживать в нечеловеческих условиях?

6. Каково отношение Раскольникова к Сониному «великому страданию»? Что он думает о том, как позор и низость в ней совмещаются со «святыми чувствами»?

7. Как вводится в эпизод сцена чтения Евангелия? Какое воспоминание, возможно, подсказывает Раскольникову прочитать именно о Лазаре? В чем суть евангельского сюжета о воскресении Лазаря? Какие строки Евангелия автор выделяет и почему?

8. С каким чувством Соня читает Евангелие и разделяет ли Раскольников это чувство? Аргументируйте свои выводы.

9*. Какой смысл вносит в эпизод сквозной мотив безумия и почему он усиливается автором в сцене разговора после чтения Евангелия?

10*. Отметьте в последнем диалоге эпизода ключевые слова Раскольникова о цели его прихода к Соне. Какие в них есть противоречия и о чем это говорит?

11. Какие мысли и чувства героев в финале эпизода свидетельствуют о том, что они нужны и близки друг другу?

12. В чем смысл параллели между Раскольниковым и Лазарем? Как, по мысли автора, может «воскреснуть» Раскольников? Когда такое «воскресение» произойдет? Какую художественную роль играет в этом деталь — «Лизаветино» Евангелие? Сделайте вывод о роли данного эпизода.

Анализ лирического стихотворения

Анализ лирического стихотворения, с одной стороны, представляется менее сложной, чем анализ фрагмента, задачей, потому что перед глазами в процессе работы постоянно находится весь текст художественного произведения. Однако, с другой стороны, при выполнении данного задания особенно часто возникают проблемы, связанные с содержанием и построением речевого высказывания. Что прежде всего необходимо учесть, анализируя лирическое произведение?

Во-первых, какой бы вы ни избрали путь анализа (от содержания к форме или от формы к содержанию, от общего к частному или от частного к общему), не следует старательно «препарировать» поэтический текст, сбиваться на частности. Лучше в отдельных образах, деталях, художественных приемах, языковых особенностях постараться уловить основные настроения, характер лирического переживания, авторскую идею. Нужна не констатация того, что есть в произведении (или чего в нем нет!), а читательская рефлексия по поводу художественного произведения, основанная на анализе текста в единстве его содержания и формы. Недостаточно просто указать, что в стихотворении много эпитетов, и перечислить их. Необходимо объяснить смысл использования данного приема в тексте.

Во-вторых, используя примерные планы анализа лирического стихотворения, рассматривайте эти планы именно как примерные, не сбивайтесь на перечисление, формальные поиски ответов на все вопросы. Для анализа каждого поэтического текста все равно необходимо избрать свою последовательность, отмечать прежде всего те моменты, которые особенно важны в данном произведении.

В-третьих, при анализе стихотворного текста требуется более основательная подготовка по теории литературы, в том числе по стиховедению. Поэтому стоит проверить свои знания, используя словарь теорети-

ко-литературных понятий. В работе вовсе не обязательно нарочито демонстрировать свои познания в этой области. Использование терминологии современного литературоведения необходимо, но важнее все-таки показать умение анализировать поэтический текст, предложить собственное его прочтение, развернутую интерпретацию.

Анализ лирического стихотворения, как и любая творческая работа по литературе, любое сочинение, должен строиться по четкому плану. Здесь тоже очень важно продумать возможные подходы к теме (вступление), а также варианты заключительной части.

В комментарии к теме могут присутствовать слова: **восприятие, истолкование, оценка.** Рассмотрим их смысл в контексте темы.

Восприятие	Речь может идти о вашем **личном интеллектуально-эмоциональном восприятии** стихотворения. Вы можете написать о том, какой **отклик** нашло в вас это произведение, какие **мысли и чувства** вызвало. Также речь может идти о восприятии стихотворения современниками автора, его единомышленниками и оппонентами, критиками, литературоведами, композиторами, художниками
Истолкование	Истолкование есть **анализ стихотворения** в единстве его содержания и формы. Анализировать стихотворение необходимо с **учетом контекста творчества автора и русской поэзии в целом,** а также **своеобразия лирики** как рода литературы. В сочинении возможны ссылки на истолкование стихотворения специалистами-литературоведами, сопоставление различных точек зрения
Оценка	Оценка — это замечания о той или иной стороне **мастерства автора** стихотворения и вывод о **художественной ценности** исследуемого текста, **месте произведения** в творчестве автора, литературе в целом. Оценка — это и точки зрения (оценки) других авторов, и ваше собственное мнение, сформировавшееся в процессе анализа произведения

Анализ лирического произведения потребует от пишущего умения отбирать и систематизировать необходимый материал, оперировать литературоведческими понятиями и терминами. Рассмотрим смысл и возможности применения некоторых из них.

Понятие	Смысл	Использование в сочинении
Творческая биография автора	История жизни и творчества автора разбираемого произведения	Фактам биографии автора следует уделить внимание **обязательно,** если они просматриваются в тексте произведения, если есть **посвящение, имена, названия, даты** и т. п. Чем более отвлеченно содержание стихотворения, тем менее уместно обращение к биографии автора
История создания произведения	Время, место, история создания, черновые варианты произведения	Этот материал необходим, если он **углубляет, расширяет** ваше восприятие произведения и **умело вводится** в сочинение
Мировоззрение автора	Система взглядов, их эволюция, в том числе гражданская позиция, эстетические, религиозные взгляды	**Не стоит** рассматривать мировоззрение **отдельно.** О нем следует говорить в той мере, в которой это необходимо для понимания произведения

Продолжение

Понятие	Смысл	Использование в сочинении
Лирика	Род литературы (*эпос, драма*), передающий переживания человека, его мысли и чувства	Анализируя лирическое произведение, следует учитывать его **специфику:** внимание к **внутреннему миру** человека, **отсутствие** сюжета, системы персонажей в том виде, в котором они характерны для эпоса и драмы
Гражданская, любовная, философская, вольнолюбивая, пейзажная лирика	Эти определения весьма условны.	Пользоваться **осторожно,** с учетом условности и необязательности определения. Самое употребимое из определений этого ряда — **философская** лирика, так как она может включать **пейзаж** как способ выражения переживания, может быть посвящена **теме любви,** размышлению о судьбе **родины,** осмыслению таких понятий, как **свобода, Бог, творчество** и др.
Виды и жанры	(Общепринятой терминологии нет.) *Лирическое стихотворение, песня, элегия, ода, апология* и др.	О жанре стоит говорить, если налицо его признаки, и только в связи с содержанием
Содержание	Тема, идея, проблема, конфликт, пафос	Анализируется в единстве с формой, так как художественное содержание стихотворения реализуется с помощью **композиции, образной системы, стихотворной речи.** Следует избегать **прямолинейной трактовки художественной идеи** (главной поэтической мысли), рассматривать ее **движение** через **построение** стихотворения, **художественные образы, детали** и другие **элементы формы.** Не следует **пересказывать** стихотворение, воспроизводя его «содержание»
Форма	Композиция (построение), расположение и соотношение частей. Грамматика. Тропы: *эпитет, метафора, сравнение, олицетворение, метонимия, синекдоха, оксюморон, гипербола, литота, перифраз, аллегория. Синтаксические фигуры: риторический вопрос, обращение, восклицание, умолчание, инверсия, градация, параллелизм, анафора, эпифора, антитеза, многосоюзие, бессоюзие*	**Идейно-композиционный** анализ — один из универсальных приемов анализа художественного произведения (следить за **развитием** поэтической мысли); следует обращать внимание на художественную роль **частей речи:** существительных, глаголов, прилагательных, местоимений — в создании образов, передаче поэтической мысли. Не стоит делать **самоцелью** поиск в художественном тексте **всех тропов** и ограничиваться их нахождением. Лучше попытаться рассмотреть, какими **оттенками смысла** троп обогащает впечатление об изображаемом явлении, как он участвует в передаче авторского отношения к изображаемому и т. д. Синтаксические фигуры рассматриваются как **средство художественного изображения** неотрывно от цели — **придания тексту художественной выразительности** (так же, как и тропы)

Продолжение

Понятие	Смысл	Использование в сочинении
Стихотворная речь	*Метрика* (*размер*)	Определение **стихотворного размера** — одного из элементов формы — рассматривается в **связи с содержанием** стихотворения и как элемент **своеобразия авторской поэтики** (например: пушкинские ямбы, трехсложные размеры у Некрасова, дактиль у Блока и Ахматовой, тонический стих Маяковского)
	Пиррихий |◡ ◡| *Спондей* |◡́ ◡́|	Если в сочинении зафиксированы какие-либо особенности стихосложения, стоит осмыслить их **художественную функцию**
	Фоника (ассонанс, аллитерация)	Наблюдая эти явления, следует дать оценку **их участия в создании художественного образа**
	Рифма (мужская, женская, дактилическая; простая, составная; парная, перекрестная, опоясанная)	Внимание к рифме как элементу формы стиха обусловлено степенью ее **своеобразия** (например, составные рифмы Маяковского), **выразительностью** и смысловой **значимостью** («век-человек» у Фета, «венца-глупца» у Пушкина)
Реминисценция	Отзвук чужого произведения, смутные воспоминания	Истолкование художественного произведения с учетом содержащихся в его тексте **реминисценций и аллюзий**, внимание к ассоциативным связям, которые вызывают **образы, мотивы** произведения, — неотъемлемая часть **всестороннего анализа** художественного текста
Аллюзия	Намек на нечто известное (в т. ч. историческое событие, художественное произведение, миф и т. д.)	
Ассоциация	Связь между отдельными представлениями: одно вызывает в памяти другое	Выстраивание **ассоциативных рядов** — один из приемов анализа
Цитата	Прямое заимствование из текста художественного произведения, литературоведческой, критической литературы и т. д.	Употребление цитат должно быть логически оправданно, умеренно, грамматически правильно. Оптимальный способ цитирования — **«усеченная»** цитата (фрагмент стихотворения — несколько слов), введенная в текст непосредственно. При более подробном цитировании **кавычки не употребляются**, если сохраняется стихотворная строка
Художественный метод, направление, течение	*Классицизм, романтизм, реализм, модернизм, символизм, акмеизм, футуризм, концептуализм* и др.	Информация такого рода в сочинении не должна иметь характер **констатации факта** (Лермонтов — романтик, Блок — символист). Особенности **метода, направления, течения** следует рассматривать в **процессе анализа** конкретного стихотворения (Как проявляется **романтическое двоемирие**? В чем **реалистичность пейзажа**? Почему рассматриваемый **образ — символ**? и т. п.)

Окончание

Понятие	Смысл	Использование в сочинении
Поэтика	Особенности стиля автора, совокупность тех художественных средств, которыми он пользуется	Рассматривая **художественные особенности** конкретного стихотворения, надо отмечать характерные для поэтики автора **приемы**. Следует использовать и сам термин **«поэтика»** в указанном значении
Образ художественный	Обобщенное понятие: картина, способ отражения окружающего мира, переживаний человека	Употребляется как в широком, **обобщающем** смысле: образ **родины**, образ **времени** и **пространства**, образ **природы**, образ **города**, образ **поколения**, так и в обозначении **ключевых образов**: образ **лирического героя**, образ **Петербурга**, образ **осени**, образ **музы**, образ **ветра**, а также более конкретных картин: образ **«непробужденного народа»** (*Тютчев*), образ **свечи** (*Пастернак*), образ **«риза чистая Христа»** (*Тютчев*). Образы создаются с помощью изобразительно-выразительных средств языка
Лирический герой	Условный образ поэта в лирике, лирическое «я», художественный «двойник» автора в художественном произведении	Можно говорить как о **лирическом герое стихотворения**, так и о своеобразии **лирического героя автора** (например, лирического героя Есенина). Следует **разграничивать** сферы употребления понятий **поэт, автор и лирический герой.** Сигналом к рассмотрению переживаний **лирического героя** в стихотворении в какой-то мере является употребление местоимения **«я»** и **глаголов в 1-м лице единственного числа.** Степень **близости лирического героя автору** может быть предметом анализа (см. «Творческая биография», «Мировоззрение автора»)
Деталь художественная	*Подробности портрета, пейзажа, интерьера, поведения: жесты, мимика, движения, речь*	Рассматривается как **смыслообразующий** элемент формы, характерный элемент **авторской поэтики** (например, у Ахматовой, Блока)
Интонация	Повышение и понижение голоса, темп речи, сила ударения, пауза и др.	Интонация связана с **правильным, выразительным чтением** стихотворения как про себя, так и вслух. Уловить **интонационное своеобразие** стихотворения, понять, чем диктуется **повышение и понижение голоса, темп, ударение, пауза,** — важная часть анализа, которая может быть отражена в сочинении

Универсального плана, алгоритма, которым можно воспользоваться при разборе стихотворения, не существует. Ниже предлагается примерный план анализа лирического стихотворения, в котором отдельные вопросы (в зависимости от особенностей конкретного произведения) могут не рассматриваться, а некоторые пункты плана будут развернуты, объединены с другими, станут основой вашей интерпретации поэтического текста:

1. История создания стихотворения. К какому периоду творчества поэта оно относится? Входит ли в какой-то цикл (или сборник)? В чем своеобразие этого цикла (или сборника)?

2. Проблематика, основные темы, мотивы и настроения.

3. Какова основная идея стихотворения (пафос)?

4. Жанровое своеобразие стихотворения. Черты каких жанров нашли отражение в стихотворении?

5. Особенности лирического сюжета.

6. Образ лирического героя. Характер лирического переживания.

7. Основные образы в стихотворении и приемы их создания.

8. Композиция стихотворения. Своеобразие поэтической формы (строфика, ритмическая организация, стихотворный размер, рифма).

9. Средства художественной изобразительности (тропы). Что можно сказать об их выборе и сочетании?

10. Особенности поэтического языка (лексика, синтаксис).

11. Звук, свет и цвет в стихотворении.

12. Принадлежность стихотворения тому или иному творческому методу, направлению, течению. Связь с традицией мировой и отечественной культуры.

13. Известные отзывы о стихотворении, его научные и художественные интерпретации. Какая из этих интерпретаций ближе всего вам?

14. Значение данного стихотворения в творческой эволюции поэта, истории русской литературы (русской культуры).

Эта общая схема, однако, не содержит алгоритма, т. е. последовательности операций, которые необходимо осуществить в процессе анализа. Сама возможность создания такого алгоритма проблематична, поскольку оценивать предлагается *своеобразие* произведения.

Тому, кто хочет научиться разбирать лирическое произведение, но не знает, с чего начать, можно рекомендовать, имея в виду общие положения, выстроить систему вопросов.

Например:

I

В чем своеобразие лирики автора и ее значимость как явления национальной культуры?

Как воспринимается стихотворение, какие чувства и мысли вызывает?

Как творческая история стихотворения в контексте творческой биографии автора помогает войти в художественный мир стихотворения?

II

1. Имеет ли стихотворение название?

Что в нем отражено?

Кто адресат посвящения (если оно есть)?

В чем смысл посвящения?

2. Как построено стихотворение?

Если оно делится на строфы, то сколько их?

Каковы они по форме?

Как связаны между собой?

3. Как звучит начало стихотворения?

Какая нарисована картина и с помощью каких художественных средств?

Если в стихотворении есть лирический герой, то каков его внутренний мир, состояние?

Что с ним происходит? С помощью каких художественных средств это изображено?

4.Как движется поэтическая мысль от начала к финалу?

Как передается движение: с помощью лирического сюжета, смены картин, интонации и т. д.?

Какие мотивы возникают и в каких образах воплощаются?

Каковы особенности стиха и их смыслообразующая роль?

Какие ассоциации возникают? Почему?

Как они углубляют восприятие?

Как развивается поэтическая мысль и в какой момент достигает кульминации?

Какими художественными средствами это изображено?

5. Каков итог лирического высказывания?

Находит ли лирический конфликт свое разрешение?

Какими поэтическими средствами это выражено?

Как достигается автором эмоционально-смысловая целостность стихотворения?

III

Как и на основании чего можно оценивать мастерство автора стихотворения?

В чем традиционность, а в чем новаторство его манеры?

Как вписывается стихотворение в творчество автора в целом, в общекультурный контекст?

Рецензия

Сочинение-рецензия — вид работы по литературе, который практикуется в старших классах в процессе обучения.

Рецензия может быть написана на сочинение школьника, фильм, спектакль, литературный концерт, но чаще всего учитель предлагает написать рецензию на самостоятельно прочитанное произведение литературы.

Как правило, рецензируются новые произведения, литературные «новинки», однако в школьной практике встречается более широкий подход к рецензии (предлагается рассмотреть литературу двух-трех последних десятилетий или даже XX в. в целом).

Учащемуся (выпускнику), пишущему рецензию, необходимо в первую очередь различать такие жанры школьного сочинения, как **рецензия и отзыв.**

	Отзыв	Рецензия
Особенности жанра	Развернутое высказывание эмоционально-оценочного характера о произведении искусства, содержащее мнение и аргументацию пишущего отзыв	Развернутое критическое суждение о произведении искусства, в основе которого — анализ художественного произведения в единстве его содержания и формы
Цель	Поделиться впечатлением о прочитанном, привлечь внимание к понравившемуся произведению, участвовать в обсуждении	1) Дать аргументированное истолкование и оценку идейно-художественного своеобразия произведения. 2) То же, что в отзыве
Особенности подхода	Автор отзыва объясняет свой интерес к произведению личными пристрастиями, а также общественной значимостью поднятых в произведении проблем, их актуальностью. Система аргументации основана на личном читательском опыте, вкусе и предпочтениях. Литературные герои, как правило, рассматриваются как человеческие характеры, типы; дается оценка с морально-этических, нравственных позиций, взаимоотношений персонажей, их поведения. Вывод отражает жизненную позицию автора сочинения, его личностные качества, отношение к тем или иным сторонам жизни, нашедшим воплощение в литературном произведении	В рецензии преобладает не эмоционально-субъективная (понравилось — не понравилось), а объективная оценка. Читатель выступает как критик и исследователь. Предметом исследования является произведение как художественный текст, поэтика автора, его позиция и средства ее выражения (проблематика, конфликт, сюжетно-композиционное своеобразие, система персонажей, язык и т. д.). Самостоятельность мышления автора рецензии определяется не столько формой высказывания («я думаю...», «по моему мнению...»), сколько индивидуальностью стиля, глубиной суждений, свободой ассоциаций, убедительностью аргументов. Рецензия не претендует на полноту исследования, она должна выявить наиболее яркие и значимые стороны произведения, его особенности. По стилю рецензия может быть публицистична, носить полемический характер, а может тяготеть к жанру эссе, литературоведческой статье

Окончание

	Отзыв	Рецензия
Построение	I. Повествование о читательских пристрастиях автора сочинения, истории его знакомства с данным произведением, процессе чтения и т. п. Тезис, в котором кратко формулируется оценка прочитанного. II. Рассуждение, в котором обосновывается, аргументируется высказанная оценка: 1) важность затронутой автором темы и поднятых в произведении проблем; 2) обзор (не пересказ!) изображенных автором событий, наиболее важные эпизоды; 3) оценка поведения персонажей, их участия в изображаемых событиях, отношение к персонажам, их судьбам; 4) итог рассуждения (мысли и чувства автора сочинения в связи с прочитанным).	I. Обоснование повода для рецензирования (новое, «возвращенное» имя, новое произведение автора, творчество автора — заметное явление литературы, полемика вокруг творчества автора, актуальность проблематики произведения, юбилей автора и т. д.). Максимально точное указание на 1-е издание произведения. Тезис-предположение об историко-культурной ценности исследуемого текста. II. Истолкование и оценка идейно-художественного своеобразия произведения. 1) Анализ названия (семантика, аллюзии, ассоциации). 2) Способ организации повествования (от лица автора, героя, «рассказ в рассказе» и др.), другие композиционные особенности и их художественная роль. 3) Характеристика проблематики, художественного конфликта и его движения в развитии сюжета. 4) Авторский подбор системы персонажей как средства выражения художественной идеи; мастерство создания характеров.
Построение	III. Обобщение, в котором оценка данного произведения дается в сопоставлении с другими произведениями того же автора, высказывается намерение продолжить знакомство с его творчеством, содержится обращение к потенциальным читателям и т. п.	5) Другие средства выражения авторской позиции (авторская характеристика, лирические отступления, пейзаж и др.) и их оценка. 6) Другие особенности авторского стиля и метода. III. Вывод о художественных достоинствах исследуемого текста и его значимости для литературного процесса, общественной жизни. Приглашение к полемике

ЭССЕ КАК ВИД ТВОРЧЕСКОЙ РАБОТЫ

В последние годы программы по литературе современные учебники и учебные пособия включают те виды творческих работ, которые в большей степени направлены на самораскрытие личности, выявление ее внутреннего своеобразия, среди них — письмо, исповедь, страницы из дневника, путевые заметки, лирические очерки, отзывы, рецензии, эссе. Последний вид творческой работы в словесной культуре уже давно утвердился как **жанр**, нацеленный на познание многообразия мира и человека, на раскрытие его внутреннего «я», на «безграничные поиски нас самих» (М. Монтень).

Следует учитывать и еще одно привлекательное качество эссе как жанра для образования школьников — его интегративное свойство, возможность объединять разные способы описания мира: и научный, и религиозный, и эстетический. Современная философия образования также вырабатывает стратегию предоставления школьнику возможности знакомства с различными формами описания мира и человека, выбора и осу-

ществления собственного поиска. А разновидности эссе (философские, духовные, исторические, литературно-критические и др.) позволяют говорить об интеграции в разных областях образования человека: духовной, научной, культурной. В более узком смысле — о связи художественной литературы, словесного творчества с философией, религией, историей, другими видами искусства и т. д.

Конечно, не каждый ученик, в том числе выпускник, способен писать в жанре эссе. Но его можно и нужно учить этому.

Знакомство с эссе как жанром литературного произведения. Процесс обучения предполагает прежде всего знакомство с определением жанра эссе как литературного произведения.

Тем более этот жанр должен найти свое место в работе с творческими детьми.

В процессе подготовки учащихся к созданию эссе можно выделить следующие этапы:

- знакомство с эссе как жанром литературного произведения и разъяснение основных жанрообразующих признаков;
- узнавание эссе, видение его особенностей и отличий от других сопутствующих жанров (на конкретных примерах);
- анализ ученических образцов и творческие задания для учащихся.

Эссе (с франц. *essay* — попытка, проба, очерк, от лат. *exagium* — взвешивание, *exigo* — взвешиваю) — прозаическое произведение небольшого объема и свободной композиции, содержащее индивидуальные впечатления и соображения по конкретному поводу или вопросу и заведомо не претендующее на определенную или исчерпывающую трактовку предмета. Как правило, эссе предполагает новое, субъективно окрашенное слово о чем-либо... Эссеистический стиль отличается образностью, афористичностью и установкой на разговорную интонацию и лексику.

Основная цель эссе — «заставить читателя думать, разбудить в нем удивление, самостоятельную мысль и, наконец, потребность в самовыражении»[1].

Учащимся полезно выполнить следующее упражнение. На основании словарной статьи им надо выделить основные признаки эссе: *небольшой объем, конкретную тему, открытое личностное ее осмысление, свободную композицию, парадоксальность, афористичность, разговорную интонацию и лексику.*

Школьникам важно знать историю создания жанра: родоначальник эссе — французский философ Мишель Монтень (1533—1592). С издания его «Опытов» в 1580 г. в словесной европейской культуре бытует этот жанр.

Какие же признаки отличают этот жанр?

С тех пор как эссе утвердилось в виде самостоятельного жанра, его отличает подчеркнуто выраженный **индивидуальный** взгляд на тот или иной **предмет**, объект речи, который описывает или переживает автор эссе. Это первый признак жанра.

Однако наличие **конкретной темы** и **вопроса** в эссе не предполагает **их исчерпывающей трактовки**, определения, утверждения, анализа. Это следующий признак жанра. Писатель характеризует явление с разных сторон, не охватывая при этом его полностью. В эссе **предмет** или **явление** служит **побуждающей** силой для мыслей пишущего. Автор как бы «ходит кругами» вокруг конкретной темы, словно «плетет кружево» или «паутину» повествования. Это качество эссе определяется как **свободное владение темой.** Его можно наблюдать, анализируя названия. Часто в них присутствует предлог **о**, так как заглавие лишь приблизительно отражает содержание работы (как соотношение части и целого) или является первоначальной точкой рассуждения автора, или вообще не связано напрямую с тематикой эссе. Не случайно и наличие союзов **как** и **или.** Например: «О совести», «О добродетели», «Об именах», «О предсказаниях», «О книгах», «О дружбе», «О воспитании» (*Мишель Монтень*); «О стихотворениях Гёте» (*Стефан Цвейг*); «Пушкин, или Правда и правдоподобие» (*Владимир Набоков*); «Как читать книгу» (*Иосиф Бродский*).

Существует много **разновидностей** эссе. Оно может быть посвящено философским и историческим проблемам, критическим и литературоведческим вопросам, автобиографическим фактам, искусству и многому другому.

---

[1] *Вайнштейн О.* Для чего и для кого писать эссе? // Литературная учеба. 1985. № 2. С. 215—217.

Необходимо учитывать и еще одну особенность этого жанра. В нем могут соединиться **различные способы освоения мира**: и художественный, и научный, и религиозный. Например, философское эссе может содержать литературные и критические оценки, а литературно-критическое — философские проблемы.

Следующей особенностью эссе является то, что оно может воплощаться в различные **литературные формы:** это и моральная проповедь, и статья, и дневник, и рассказ, и исповедь, и речь, и очерк, и письмо, и слово, и др. Используя их возможности и пересекая жанровые границы, эссе тем не менее сохраняет свою специфику и **жанровую самостоятельность.**

Вот названия некоторых работ, написанных в форме эссе:

«Политическая исповедь молодого человека», «Эскиз познания поэта», «О глупости» (Доклад, 1937 г.) (*Роберт Музиль*);

«Заметки о поэзии» (*Осип Мандельштам*);

«Похвала скуке» (Речь, которая была произнесена перед выпускниками Дартмутского колледжа в июне 1989 г.) и «Письмо президенту» (*Иосиф Бродский*);

«Ответ на анкету», «Неотправленное письмо певице» (*Герман Гессе*);

«Заметки о Стендале» (*Марсель Пруст*).

Для автора эссе главное — **личное** постижение мира и отношение к нему. В качестве же **способов** такого освоения он привлекает многочисленные примеры, проводит параллели, подбирает аналогии, использует всевозможные ассоциации, уподобления. Из многочисленного арсенала художественных средств автор выбирает метафоры, аллегорические и притчевые образы, символы, сравнения.

Выявив специфику эссе как жанра, **указав разновидности** эссе и **обратив внимание** на средства художественной выразительности, используемые авторами при создании эссе, следует ответить на вопрос, какой из признаков считать ведущим. Существует, по словам австрийского писателя XX в. Роберта Музиля, та **«решающая мысль»**, для которой каждый эссеист найдет только ей присущий **«облик-выражение»** и которая предполагает (как обязательное условие) непредсказуемые выводы, неожиданные повороты, интересные сцепления. Эссе — это непременно диалог, полемика, и прежде всего — с самим собой. Читатель же следит за красотой мысли автора, замысловатыми узорами его рассуждений, пытается разгадать загадку эссе. Вот на поиск такой **оригинальной идеи** (даже на довольно традиционном материале) должен быть нацелен каждый, кто хочет раскрыть для себя этот жанр.

Тема сочинения предполагает жанр эссе, если она полемически заострена (например, «Спасительна или гибельна любовь у Данте?», «В чем задача искусства: в сладких грезах или горьких истинах?), нацелена на нравственный и эстетический выбор личности («Мои любимые поэтические строки», ключевые слова здесь — «мои» и «любимые»), является свободной («Человек есть украшение мира» [*М. Горький*]), либо реализует принцип сравнения и сопоставления («Уроки Радищева и современность», «История и личность»), что также естественно для жанра эссе.

Обучение учащихся умению отличать эссе по жанровым признакам. *Второй этап* обучения предполагает **анализ образов эссе.**

В качестве примеров могут быть подобраны тексты русских и зарубежных авторов: М. Цветаевой, О. Мандельштама, В. Набокова, И. Ермакова В. Гроссмана, И. Эренбурга, Н. Рериха, И. Бродского, С. Залыгина, А. Солженицына, В. Ерофеева, Ф. Искандера, Е. Чернова, Т. Толстого, И. Клеха, М. Харитонова, С. Цвейга, А. Сент-Экзюпери, Э. По, М. Пруста, Г. Гессе, У. Х. Одена, Х. Л. Борхеса, М. Павича и многих других.

Учащиеся на конкретных примерах учатся определять признаки жанра, выявлять способы постижения действительности и средства художественной выразительности, которые избирают те или иные авторы эссе, видеть оригинальность замысла писателя. Так, текст эссе В. Набокова о России «Кэмбридж» позволяет показать, как эссе интегрирует возможности других жанровых систем, включая очерковое начало.

Сопоставление эссе с близкими по форме жанрами: письмом, беседой. Эта работа позволяет закрепить умение видеть содержательные, структурные особенности эссе, воп-

лощенные в разных литературных формах: расширить представление о многообразии риторических жанров (на примере письма, беседы и др.), их особенностях, языковом оформлении.

Обучение строится на основании комплексного анализа текстов различных жанров.

В качестве примера можно сопоставить жанр письма (отрывок из письма И. С. Тургенева к Полине Виардо, знаменитой французской певице) и эссе, написанного в форме письма (эссе Г. Гессе «Неотправленное письмо певице»).

Знакомство учащихся с приемом ассоциации при создании эссе.

Очень важно при анализе текстов эссе воспринимать ассоциации художников слова. Вообще развивать и тренировать ассоциативное мышление необходимо. Следует помнить, что люди, создающие эссе, обладают особым ассоциативным мышлением. В связи с этим полезно выполнить ряд упражнений.

Вопросы и задания

1. Прочитайте несколько данов (главок) из «Записок у изголовья» японской писательницы XI в. Сэй Сёнагон[1], чьи произведения положили начало эссе в литературе Востока; найдите в предложенных зарисовках новые, неожиданные сравнения в размышлениях писательницы об обычных явлениях.

То, что пролетает мимо

Корабль на всех парусах.
Годы человеческой жизни.
Весна, лето, осень, зима.

То, что далеко, хотя и близко

Празднества в честь богов, совершаемые перед дворцом.

Отношения между братьями, сестрами и другими родственниками в недружной семье.

Извилистая дорога, ведущая к храму Курама.

Последний день двенадцатой луны и первый день Нового года.

То, что человек обычно не замечает

Дни зловещего предзнаменования.
Как понемногу стареет его мать.

То, что нельзя сравнить между собой

Лето и зима. Ночь и день. Ненастье и солнечная погода.

Старость и юность. Белое и черное. Любимый и ненавистный.

Он все тот же, но каким он казался тебе, пока ты любила, и каким кажется теперь! Словно два разных человека.

Огонь и вода. Толстый и тонкий. Женщина, у которой длинные волосы, и женщина с короткими волосами.

2. Попытайтесь и вы создать фрагменты по типу японских данов, используя прием ассоциации. Возможные темы: «То, что близко, хотя и далеко», «То, что прекрасно», «То, что вызывает уверенность». Придумайте свои темы для аналогий.

РЕФЕРАТ И ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКАЯ РАБОТА ПО ЛИТЕРАТУРЕ

Реферат как вид учебной деятельности и форма переводных и выпускных экзаменов по литературе получил широкое распространение в последние годы. Методические требования, касающиеся реферата, как правило, носят не нормативный, а рекомендательный характер.

Опыт показывает, что реферат является современной и результативной формой учебной работы.

Одновременно с темами рефератов можно предлагать темы самостоятельных исследований, как правило, более узкие и нестандартные. Разумеется, не стоит лишать учащихся права при желании выбрать тему самостоятельно. Научное руководство написанием исследовательской работы требует от учителя хорошей литературоведческой подготовки и творческого подхода. Исследовательскую работу по литературе следует рассматривать как нетрадиционную форму индивидуального подхода в работе в первую очередь с одаренными детьми.

---

[1] *Сэй Сёнагон*. Записки у изголовья / Пер. М. Коровина, В. Марковой. СПб., 1999.

Предлагаемые ниже материалы о реферате и исследовательской работе отражают стремление к некоторому упорядочению представлений об этих видах деятельности.

РЕФЕРАТ ПО ЛИТЕРАТУРЕ В 9—11 КЛАССАХ

1. *Реферат* — это вид учебной и экзаменационной письменной работы, предполагающий *реферирование* (изложение содержания) и *компилирование* (соединение результатов чужих исследований) текстов в связи с избранной темой, с обязательным самостоятельным выводом.

2. *Цель*

Выработать и совершенствовать умения самостоятельно *находить, изучать* необходимые материалы по теме *планировать* работу, *излагать* письменно в соответствии с планом, делать вывод, *защищать* в устной форме.

3. *Оформление*

а) Текст печатается через два интервала или пишется от руки на одной стороне листа формата А4.

б) Титульный лист. На титульном листе указывается название учебного заведения, тема, фамилия, имя учащегося, класс, фамилия учителя, год написания.

в) План. Помещается на первой странице. Должен быть трехчастным (выступление, основная часть, заключение) с обозначением более мелких разделов внутри каждой части.

г) Нумерация страниц. Начинается после титульного листа.

д) Сноски. Делаются внизу страницы и нумеруются (1, 2, 3 и т. д.).

е) Библиография (перечень используемой литературы). Помещается на последней странице. Источники нумеруются. Фамилии авторов располагаются в алфавитном порядке. Фамилия, инициалы автора, название без кавычек, выходные данные и год издания указываются через точку с запятой.

4. *Источники*

В работе над рефератом рекомендуется использовать не менее трех видов источников:

а) учебные пособия, справочники, энциклопедии, словари;

б) исследования по теме;

в) художественные тексты.

5. *Объем*

Зависит от характера темы и года обучения, но должен быть не менее 5 и не более 15 страниц печатного текста.

6. *Утверждение и объявление тем*

Темы утверждаются ежегодно на заседаниях методобъединения учителей-словесников и объявляются учащимся не менее чем за 3 месяца до сдачи работы.

7. *Охват учащихся*

Написание работы один раз в учебном году *обязательно* для учащихся, претендующих на оценку «5» и *желательно* для учащихся, претендующих на оценку «4». Участникам городской и других конференций по литературе засчитываются как реферат их исследовательские работы.

8. *Помощь и контроль со стороны учителя*

В течение одного месяца со дня объявления тем ученик предоставляет учителю план будущей работы и список литературы для проверки и корректирования; не менее чем за один месяц до сдачи работы учитель делает выборочную проверку черновых вариантов.

9. *Проверка*

Проводится учителем в течение двух недель.

10. *Защита*

Проводится публично не менее чем тремя учителями литературы по параллелям в заранее указанные сроки. К публичной защите допускаются работы с оценкой «5». Защита включает устное изложение содержания работы, ответы на вопросы, оппонирование авторами других рефератов. Оценка на публичной защите складывается из: а) оценки учителя за письменную работу; б) оценки за устное изложение; в) оценки за оппонирование.

11. *Подведение итогов*

Работы, получившие оценку «5» на защите, могут быть зачтены как итоговые (10 класс), рекомендованы к защите на устном экзамене (9, 11 классы) при условии, что их темы связаны с русской литературой.

12. ***Реферат и исследовательская работа***

По выбору учащегося и рекомендации учителя реферат может быть заменен *исследовательской работой*, под которой понимается самостоятельное исследование художественного произведения с опорой на критические и литературоведческие материалы.

ПРИМЕРНЫЕ ТЕМЫ РЕФЕРАТОВ

9 класс

I. ***Обзор творчества***

1. В. К. Тредиаковский — поэт и реформатор.
2. Н. И. Новиков — издатель и журналист.
3. А. П. Сумароков — поэт и драматург.

II. ***Реферат с элементами самостоятельного исследования***

1. «Смеюсь в стихах, а в сердце о злонравных плачу». Сатиры А. Д. Кантемира. Приемы и средства сатирического изображения.
2. «Дар смеяться вместе весело и ядовито». (*В. Г. Белинский*). Российская действительность в комедии Д. И. Фонвизина «Бригадир».
3. Черты сентиментализма в «Письмах русского путешественника» Н. М. Карамзина (одной из «русских повестей»).
4. Оды М. В. Ломоносова. Темы, герои, образы.
5. Стихотворные опыты М. В. Ломоносова в жанре «размышления».
6. Звуки «лиры и трубы» в поэзии Г. Р. Державина.

III. ***Реферат с самостоятельным поиском источников***

1. А. С. Пушкин о Г. Р. Державине.
2. А. С. Пушкин и Н. М. Карамзин.
3. Н. В. Гоголь о литературе XVIII в.
4. В. Г. Белинский о литературе XVIII в.
5. В. О. Ключевский о Д. И. Фонвизине и Н. И. Новикове.

IV. ***Опыт сопоставительного анализа (исследовательская работа)***

1. Оды «Вольность» А. Н. Радищева и А. С. Пушкина.
2. «Ода на день восшествия...» М. В. Ломоносова и «Фелица» Г. Р. Державина.
3. «Ночною темнотою...» М. В. Ломоносова и «Купидон» Г. Р. Державина.
4. «Я знак бессмертия себе воздвигнул...» М. В. Ломоносова и «Памятник» Г. Р. Державина.

V. ***Из зарубежной литературы***

1. Человеческие пороки и добродетели в комедиях Мольера («Тартюф», «Дон Жуан», «Мизантроп»).
2. Просветительский идеал Вольтера в повести «Кандид, или Оптимизм».
3. Борьба между чувством и долгом у героев Ричардсона (по роману «Памела, или Оскорбленная добродетель»), у героев Руссо (по роману «Юлия, или...»).

10 класс

Мужчина и женщина, любовь и семья в произведениях русских писателей второй половины XIX века

I. ***Браки совершаются на небесах?***

1. Дворянские гнезда в романах Л. Н. Толстого и И. С. Тургенева.
2. Л. Н. Толстой на защите патриархальных семейных ценностей. (*По романам «Война и мир», «Анна Каренина».*)
3. Материнство в изображении Л. Н. Толстого. (*На материале 2—3 произведений.*)

4*[1]. Семейное счастье в романе И. А. Гончарова «Обломов».

II. ***Русские писатели и «женский вопрос».***

1. Л. Н. Толстой «Анна Каренина». Проблема авторского отношения к героине.
2. Позиция Ф. М. Достоевского, писателя и публициста, по «женскому вопросу».
3. А. Н. Островский и А. Н. Добролюбов в защиту прав и достоинства женщины.

---

[1] Звездочкой отмечены темы, рекомендуемые для исследовательской работы.

Для исследовательской работы может быть выбрана любая из предложенных тем.

Учащимся предоставляется право по согласованию с учителем предложить самостоятельно сформулированную тему исследовательской работы в рамках обозначенной проблематики.

4*. «Эмансипэ по-русски».

5. Брак и семья по Чернышевскому.

III. *«Русский человек на rendez-vous».*

1*. Испытание любовью в романе Л. Н. Толстого «Воскресение».

2*. Испытание любовью в повестях и рассказах И. С. Тургенева. (*«Вешние воды», «Ася», «Фауст», «Первая любовь» — на выбор 2—3 произведения.*)

3. Испытание любовью. Обломов и Рудин. (*По романам И. А. Гончарова и И. С. Тургенева.*)

11 класс

Тема будущего в русской литературе

I. *Историко-литературные.*

1. В. Ф. Одоевский — родоначальник отечественной научной фантастики.

2. Утопия и антиутопия в русской литературе рубежа XIX—XX вв.

3. Образ нежелательного будущего в произведениях русских писателей 20-х годов XX в.

4. Тема будущего в современной литературе.

II. *Проблемные.*

1. Н. Г. Чернышевский и М. Е. Салтыков-Щедрин: два взгляда на будущее.

2. Будущее тоталитарного государства в романах Е. И. Замятина «Мы» и Д. Оруэлла «1984».

3. Представление о будущем героев повести А. П. Платонова «Котлован».

4. Размышление о будущем цивилизации в произведениях братьев Стругацких.

III. *Литературоведческие.*

1. Жанровое своеобразие романа В. В. Набокова «Приглашение на казнь».

2. Образы рыцарей революции в произведениях А. П. Платонова «Чевенгур» и М. А. Шолохова «Поднятая целина».

3. Фантастика как вид художественной условности в произведении-предостережении о нежелательном будущем. (*На примере повести А. М. Адамовича «Последняя пастораль».*)

4. Реальное и фантастическое в романе Ч. Айтматова «И дольше века длится день...».

IV. *Анализ самостоятельно прочитанного произведения.*

1. «Сон смешного человека» Ф. М. Достоевского.

2. «Жидкое солнце» А. И. Куприна.

3. «Кол из будущего» В. Хлебникова.

4. «Летописец реки» И. И. Шкляревского.

Рекомендуемые произведения

1. В. Ф. Одоевский. «Косморама», «4338 год».

2. Н. Г. Чернышевский. «Что делать?».

3. Ф. М. Достоевский. «Сон смешного человека».

4. М. Е. Салтыков-Щедрин. «История одного города».

5. Е. И. Замятин. «Мы».

6. А. И. Куприн. «Жидкое солнце».

7. В. Я. Брюсов. «Республика Южного Креста».

8. В. Хлебников. «Кол из будущего».

9. А. П. Платонов. «Потомки солнца», «Чевенгур», «Котлован».

10. В. В. Набоков. «Приглашение на казнь».

11. И. Ефремов. «Час быка».

12. А. и Б. Стругацкие. «Град обреченный», «Трудно быть богом», «Жук в муравейнике», «Волны гасят ветер», «Хищные вещи века».

13. А. М. Адамович. «Последняя пастораль».

14. А. Кабаков. «Невозвращенец».

15. В. Н. Войнович. «Москва 2042».

16. И. И. Шкляревский. «Летописец реки».

17. Ч. Айтматов. «И дольше века длится день...»

18. Л. С. Петрушевская. «Новые Робинзоны».

Дополнительная литература

1. Ф. Рабле. «Гаргантюа и Пантагрюэль».

2. Т. Мор. «Езда в остров Утопии».

3. Т. Кампанелла. «Город солнца».

4. Д. Оруэлл. «1984», «Скотный двор».

5. О. Хаксли. «Прекрасный новый мир».

6. Русская и советская фантастика. Повести и рассказы. М., 1989.

7. Русская фантастическая проза XIX — начала XX в. М., 1991.

8. Утопия и антиутопия XX в. М., 1990.

Темы исследовательских работ по лирике серебряного века

I. *Исследовательская работа «Мой серебряный век».*

Задание: сделать подборку стихотворений поэтов серебряного века (около 15), придумать название, написать предисловие, которое и будет собственно сочинением.

Возможные варианты подборки произведений:

1. Тематическая подборка (человек и природа, человек и космос, тема любви, тема искусства и его назначения, философия жизни и смерти и др.) произведений разных авторов.

2. Подборка наиболее характерных произведений авторов, тяготеющих к различным литературным течениям (символизм, акмеизм, футуризм).

3. Подборка стихотворений одного или нескольких авторов по желанию учащегося.

II. *Сопоставительный анализ.*

1. Сопоставительный анализ стихотворений поэтов золотого и серебряного века.

Варианты:

а) М. Лермонтов «Родина» — А. Блок «Россия»;

б) А. Фет «Ты вся в огнях. Твоих зарниц...» — А. Блок «Предчувствую тебя. Года проходят мимо...»;

в) А. Пушкин «Жил на свете рыцарь бедный...» — Н. Гумилев «Он поклялся в строгом храме...»;

г) Н. Некрасов «Тройка» — А. Блок «На железной дороге».

2. Сопоставительный анализ стихотворений двух поэтов серебряного века.

Варианты:

а) А. Блок «В ресторане» («Никогда не забуду, он был или не был...») — А. Ахматова «Звенела музыка в саду...»;

б) И. Анненский «Старая шарманка» — Н. Гумилев «Волшебная скрипка»;

в) А. Блок «Художник» — А. Ахматова «Последнее стихотворение»;

г) В. Маяковский «Нате!» — А. Блок «Поэты».

3. Сопоставительный анализ двух стихотворений (более раннего и более позднего) одного автора.

Варианты:

а) А. Ахматова «Ты знаешь, я томлюсь в неволе...» — «Родная земля»;

б) А. Блок «Русь» — «Русь моя, жизнь моя, вместе ль нам маяться?»;

в) В. Маяковский «Скрипка и немножко нервно» — «Хорошее отношение к лошадям»;

г) И. Северянин «Мои похороны» — «Классические розы»;

д) Б. Пастернак «Поэзия» — «Быть знаменитым некрасиво...».

III. *Разбор одного произведения.*

1. Проблема интерпретации стихотворения А. Блока «Незнакомка» («По вечерам над ресторанами...») или поэмы «Соловьиный сад».

2. Стихотворение Н. Гумилева «Слово» («Жираф», «Деревья»). Восприятие, истолкование, оценка.

3. Лирическое «я» в стихотворении А. Ахматовой «Все мы бражники здесь, блудницы...» («Сжала руки под темной вуалью...», «Я научилась просто, мудро жить...»).

ПРИМЕРНЫЕ ПЛАНЫ РЕФЕРАТОВ

В. А. Жуковский — романтик

I. В. А. Жуковский — основоположник русского романтизма.

1. Романтизм как литературное направление.

2. Начало XIX века — время романтизма в России.

II. Творческий путь Жуковского. (Обзор.)

III. Своеобразие романтической поэзии Жуковского.

1. «Жизнь и поэзия одно». Влияние судьбы поэта на его творчество.

2. Характеристика лирического героя Жуковского.

3. Романтический образ природы.

4. Романтическое двоемирие.

5. Анализ стихотворения «Невыразимое».

IV. Значение творчества В. А. Жуковского в русской литературе.

Список литературы

1. *Афанасьев С.* Жуковский. М., 1986. (ЖЗЛ).

2. *Бессараб М.* Жуковский. М., 1993.

3. *Гуковский Г.* Пушкин и русские романтики. М., 1995.

4. *Гуревич А.* Романтизм в русской литературе. М., 1980.

5. *Жуковский В. А.* Стихотворения и поэмы. М., 1979.

6. Литература. Справочник школьника / Под ред. В. В. Агеносова. М., 1999.

7. *Немзер А. С.* «Сии чудесные виденья...»: Время и баллады В. А. Жуковского // Зорин А. Л., Немзер А. С., Зубков Н. Н. Свой подвиг свершив. М., 1987.

8. *Семенко И. М.* Жизнь и поэзия Жуковского. М., 1975.

Звуки «лиры и трубы»
в лирике Г. Р. Державина

I. «Лира» и «труба» как поэтические символы.

II. Г. Р. Державин и его художественный мир.

1. «Бог» — поэтический манифест Державина. Опыт философской оды.

2. «Фелица» — восхваление императрицы Екатерины II или сатира на высший свет?

3. Оды М. В. Ломоносова и Г. Р. Державина. Попытка сравнения.

4. «Властителям и судиям» — дерзкое напоминание о высоких гражданских обязанностях царей.

5. Гибкость и легкость поэзии Державина (стихотворения «Водопад», «Соловей»). Словесная живопись.

6. Песнь героям.

III. В. Г. Белинский о поэзии Г. Р. Державина.

Список литературы

1. *Белинский В. Г.* Литературные мечтания. Сочинения Державина // Избр. соч. М.; Л., 1949.

2. *Гоголь Н. В.* В чем же, наконец, существо русской поэзии и в чем ее особенность // Собр. соч.: В 7 т. М., 1978. Т. 6.

3. Гуковский Г. А. Русская литература XVIII в. М., 1939.

4. *Державин Г. Р.* Избранная проза. М., 1974.

5. *Державин Г. Р.* Сочинения. Л., 1987.

6. *Западов А. В.* Державин М., 1958.

7. История русской литературы: В 4 т. Л., 1980. Т. 1.

8. *Коваленко С. А.* Крылатые строки русской поэзии: Очерки истории. М., 1989.

9. Лиры и трубы. Русская поэзия XVIII в. / Ред. и вступ. ст. Д. Д. Благого. М., 1973.

10. *Недзвецкий В. А.* Русская литературная критика XVIII—XIX вв.: Курс лекций. М., 1994.

11. Русская литературная критика XVIII в. Сборник текстов. М., 1978.

12. *Ходасевич В. Ф.* Державин. М., 1988.

В. О. Ключевский о Д. И. Фонвизине
и Н. И. Новикове

I. В. О. Ключевский — выдающийся русский историк и преподаватель.

II. В. О. Ключевский о Д. И. Фонвизине и Н. И. Новикове.

1. Оригинальный и самобытный русский драматург Д. И. Фонвизин.

2. Статья В. О. Ключевского «Недоросль» Фонвизина (Опыт исторического объяснения учебной пьесы)»:

а) комедия Фонвизина «Недоросль» — замечательный «памятник старины»;

б) главные действующие лица комедии;

в) Указ о вольности дворянства, о правах и обязанностях высшего сословия;

г) значение комедии «Недоросль» с точки зрения историка.

3. «Отец русского просвещения» Н. И. Новиков.

4. Доклад В. О. Ключевского «Воспоминания о Н. И. Новикове и его времени».

а) Н. И. Новиков — издатель и книгопродавец;

б) значение образования в Петровскую эпоху и во времена Елизаветы;

в) книга в эпоху Просвещения в России и ее значение как средства образования и воспитания;

г) издательская деятельность Новикова;

д) друзья и единомышленники Новикова и их участие в образовании и воспитании российского общества.

III. Вклад Новикова и Фонвизина в российское просвещение.

IV. Приоритет идей Просвещения у Новикова, Фонвизина и Ключевского.

Список литературы

1. *Александров В. А.* Василий Осипович Ключевский (1841—1911). Вступительная статья // *Ключевский В. О.* Исторические портреты. Деятели исторической мысли. — М., 1990.

2. *Ключевский В. О.* Воспоминания о Н. И. Новикове и его времени // Исторические портреты. Деятели исторической мысли.

3. *Ключевский В. О.* «Недоросль» Фонвизина (Опыт исторического объяснения учебной пьесы) // *Ключевский В. О.* Исторические портреты. Деятели исторической мысли.

4. *Федоров В. И.* История русской литературы XVIII в.: Учебник для студентов пед. ин-тов. М., 1982.

5. Энциклопедия для детей. История России и ее ближайших соседей. Т. 5. Ч. 2. М., 1997.

6. Энциклопедия для детей. Русская литература. М., 1998. Т. 9. Ч. 1.

Л. Н. Толстой. «Анна Каренина». Проблема авторского отношения к героине

I. Формирование воззрений Толстого на брак и семью. «Мысль семейная» в романах «Война и мир» и «Анна Каренина».

II. Характер и судьба толстовской героини как предмет полемики. Сложность отношения Толстого к ней.

1. Первоначальный замысел, история написания и публикации, прототип главной героини.

2. Оценка романа автором.

3. Толкования эпиграфа.

4. Система противопоставлений как прием раскрытия характера и способ выражения авторской позиции:

а) Анна и Каренин, Анна и Вронский;

б) конфликт Анны со светом;

в) Анна до и после встречи с Вронским;

г) соотношение женских образов (Анна, Лидия Ивановна, Бетси Тверская, Долли, Кити);

д) Анна и Левин.

5. Константин Левин как выразитель авторской позиции.

III. Неизбежность разочарования и гибели героини по Толстому. Художественная цельность образа Анны Карениной.

Список литературы

1. *Бабаев Э.* Очерки эстетики и творчества Л. Н. Толстого. М., 1981.

2. *Бабаев Э.* «Анна Каренина» Л. Н. Толстого. М., 1978.

3. *Бердников Г.* Л. Н. Толстой и современность. М., 1981.

4. *Бирюков П.* Биография Л. Н. Толстого. М., 2000. Кн. 1.

5. *Бурсов Б.* Критика как литература. Лев Толстой. Т. 1. Л., 1982.

6. *Громеко М.* О Л. Н. Толстом. Критический этюд по поводу романа «Анна Каренина». М., 1993.

7. *Толстой Л.* Анна Каренина. Л., 1982.

8. *Шепелева Г.* Л. Н. Толстой. Краткий очерк жизни и творчества. М., 1999.

9. Энциклопедия литературных произведений / Под ред. С. Стахорского. М., 1998.

10. Язык и литература: Энциклопедия. М., 1990. Т. 2.

Тема детства в рассказах А. П. Чехова

I. Место темы детства в творчестве писателя.

II. Поиск идейно-эстетического идеала.

1. Дети у Толстого, Достоевского и Чехова.

2. Противостояние двух миров: детей и взрослых — в рассказах «Событие», «Житейская мелочь», «Отец семейства», «Не в духе».

3. Разнообразие детских типов в рассказах Чехова:

а) романтические мечты героев рассказа «Мальчики»;

б) несознательное корыстолюбие и расчетливое предательство («Злой мальчик»);

в) равнодушие, капризы, грубость Степы как следствие общения с обывателями в рассказе «Накануне поста»;

г) безысходная тоска и обреченность Вани в рассказе «Случай с классиком».

4. Писатель в защиту детства («Ванька», «Спать хочется»).

5. Педагогическое кредо писателя в рассказе «Дома».

6. Поэтическое восприятие мира Егорушкой — апофеоз темы детства у Чехова.

III. Гуманистическая позиция писателя.

Список литературы

1. *Бердников Г.* А. П. Чехов. М., 1974. (ЖЗЛ)

2. *Громов М.* Чехов. М., 1993. (ЖЗЛ).

3. *Мещерякова М.* А. П. Чехов в школьном изучении. М., 2000.

4. *Полоцкая Э.* Пути чеховских героев: Книга для учащихся. М., 1983.

5. *Чехов А. П.* Собр. соч.: В 18 т. М., 1983.

Жанровое своеобразие романа
В. В. Набокова «Приглашение на казнь»

I. Многообразие толкований романа В. В. Набокова «Приглашение на казнь».

II. Три основных трактовки «Приглашения на казнь».

1. «Приглашение на казнь» — как роман антиутопия:

а) история создания романа;

б) система персонажей романа;

в) время и пространство «Приглашения на казнь»;

г) значение финала романа.

2. Истолкование «Приглашения на казнь» В. Ходасевичем и его последователями:

а) «Приглашение на казнь» как цепь стилистических приемов;

б) примеры стилистических приемов в романе.

3. Экзистенциальная трактовка «Приглашения на казнь»:

а) тема сна в романе;

б) тема смерти в романе.

III. Жанровое своеобразие «Приглашения на казнь».

Список литературы

1. *Давыдов С.* «Гносеологическая гнусность» Владимира Набокова: Метафизика и поэтика в романе «Приглашение на казнь» // В. В. Набоков: pro et contra: Личность и творчество Владимира Набокова в оценке русских и зарубежных мыслителей и исследователей. М., 1997

2. *Гальцева Р., Роднянская И.* Помеха-человек. Опыт века в зеркале антиутопий // Новый мир. 1988. № 12.

3. *Коннли Дж. В.* Загадка рассказчика в «Приглашении на казнь» В. Набокова // Русская литература XX века. Исследования американских ученых. СПб., 1993.

4. *Медарич М. В.* Набоков и роман XX столетия // В. В. Набоков: pro et contra...

5. *Носик Б.* Мир и дар Набокова: Первая русская биография писателя. М., 1995.

6. *Смирнова Т.* Роман В. Набокова «Приглашение на казнь» // В. В. Набоков: pro et contra...

7. *Ходасевич В.* О Сирине // В. В. Набоков: pro et contra...

8. *Шохина В.* На втором перекрестке утопий // Звезда. 1990. № 11.

Переклички в русской поэзии

I. Диалог поэтов — традиция русской литературы.

II. «...Плуг, взрывающий поэзию так, что глубинные слои поэзии, ее чернозем, оказываются сверху».

1. Реминисценции в творчестве О. Э. Мандельштама:

а) братья по судьбе и поэтическому творчеству (с Лермонтовым);

б) разные полюса поэзии (с Пушкиным).

2. Две интерпретации одной легенды: о «пророке» А. С. Пушкина и цикле «Сивилла» М. И. Цветаевой.

3. Пушкинские мотивы в поздней лирике В. С. Высоцкого.

III. Связь времен в поэтическом слове.

Список литературы

1. *Кузьмин С.* Два превращения одного солнца // Литературное обозрение. 1991. № 1.

2. *Кулагин А.* Бесы и Моцарт. Пушкинские мотивы в поздней лирике В. Высоцкого // Литературное обозрение. 1993. № 3/4.

3. *Кушнер А.* Аполлон в снегу. (Заметки на полях.) Л., 1991.

4. *Маркович В.* О лермонтовских реминисценциях в поэзии О. Мандельштама // Русская литература. 1993. № 2.

ПОДГОТОВКА К УСТНОМУ ЭКЗАМЕНУ ПО ЛИТЕРАТУРЕ В 11 КЛАССЕ

- Примерные билеты и ответы
- Общеобразовательная школа
- Профильная гуманитарная школа

ПРИМЕРНЫЕ БИЛЕТЫ И ОТВЕТЫ ДЛЯ ПОДГОТОВКИ К УСТНОМУ ЭКЗАМЕНУ ПО ЛИТЕРАТУРЕ В ОБЩЕОБРАЗОВАТЕЛЬНОЙ ШКОЛЕ

БИЛЕТ № 1

1. **«Слово о полку Игореве» — призыв к единению Русской земли.**
2. **Тема любви в прозе И. А. Бунина (на примере одного рассказа).**

---

1. В основе «Слова о полку Игореве» лежат исторические события: поход на половцев в 1185 г. новгород-северского князя Игоря Святославича, его брата Всеволода и сына Владимира.

Однако автор «Слова...» превратил этот частный, хотя и трагический по своим последствиям эпизод русско-половецких войн в событие общерусского масштаба; не случайно он призывает прийти на помощь Игорю не только тех князей, которые были в этом непосредственно заинтересованы, так как их уделы могли стать объектом половецкого набега, но и владимиро-суздальского князя Всеволода Большое Гнездо. Автор «Слова...» настойчиво подчеркивает основную идею: необходимость единства князей в борьбе со степняками, необходимость прекращения усобиц — войн между отдельными феодалами, в которые враждующие стороны втягивали и половцев.

Автор «Слова...» не возражает против феодальных взаимоотношений своего времени, утверждавших удельную систему (со всеми пагубными последствиями раздробленности Руси), он возражает лишь против междоусобиц, посягательств на чужие земли («се мое, а то мое же»), убеждает князей в необходимости жить в мире и безусловно подчиняться старшему по положению — великому князю киевскому.

Именно поэтому так прославляются в «Слове...» победы Святослава Киевского. Именно он обращается с укором к Игорю и Всеволоду, отправившимся «себе славы искати», именно он с горечью порицает «княжеское непособие».

Автор «Слова...» стремится подчеркнуть главенствующее положение Святослава даже тем, что, вопреки действительным родственным связям, киевский князь в «Слове» именует своих двоюродных братьев — Игоря и Всеволода — «сыновцами» (племянниками), а его самого автор называет их «отцом».

Этой же идее — необходимости единства князей — подчинены и исторические экскурсы «Слова...»: автор осуждает Олега Гориславича (изменяя на этот укоряющий эпитет действительное отчество князя — Святославич!), «ковавшего крамолы».

Он с гордостью вспоминает о времени Владимира Святославича — времени единения Руси, тогда, как сейчас, порознь развеваются «стязи Рюриковы, а друзии Давыдови».

«Слово о полку Игореве» — это не воинская повесть в собственном смысле этого слова. Автор не рассказывает подробно о событиях 1185 г., он *рассуждает* о них, оценивает, рассматривает их на фоне широкой исторической перспективы, едва ли не на фоне всей русской истории.

2. Русская литература отличалась необыкновенной целомудренностью. Любовь в представлении русского человека и русского писателя — чувство в первую очередь духовное.

Бунин в *«Солнечном ударе»* принципиально переосмысливает эту традицию. Для него чувство, внезапно возникающее между случайными попутчиками на пароходе, оказывается столь же бесценным, как и любовь. Причем именно любовь и есть это пьянящее, самозабвенное, внезапно возникающее чув-

ство, вызывающее ассоциацию с солнечным ударом.

Трактовка Буниным темы любви связана с его представлением об Эросе как могучей стихийной силе — основной форме проявления космической жизни. Она трагедийна в своей основе, так как переворачивает человека, резко меняет течение его жизни. Многое в этом отношении сближает Бунина с Тютчевым.

В любви герои Бунина подняты над временем, обстановкой, обстоятельствами. Что мы знаем о героях «Солнечного удара»? Ни имени, ни возраста. Только то, что он поручик, что у него «Обычное офицерское лицо, серое от загара, с белесыми, выгоревшими от солнца усами и голубоватой белизной глаз». А она отдыхала в Анапе и теперь едет к мужу и трехлетней дочери, у нее прелестный смех, и одета она в легкое холстинковое платье.

Можно сказать, что весь рассказ «Солнечный удар» посвящен описанию переживания поручика, потерявшего свою случайную возлюбленную. Это погружение во мрак, почти «умопомрачение», происходит на фоне нестерпимо душного солнечного дня. Обжигающими ощущениями буквально пропитаны все описания. Эта солнечность должна напоминать читателям о постигшем героев рассказа «солнечном ударе». Это одновременно и безмерное счастье, но это все же и удар, потеря рассудка. Поэтому вначале эпитет «солнечный» соседствует с эпитетом «счастливый», то потом в рассказе появляется «бесцельное солнце».

Писатель рисует то страшное чувство одиночества, отторжения от других людей, какое испытал поручик, пронзенный любовью.

Рассказ имеет кольцевую композицию. В самом его начале слышен удар о причал приставшего парохода, и в конце слышны те самые звуки. Между ними пролегли сутки. Но они в представлении героя и автора отдалены друг от друга по меньшей мере десятью годами (эта цифра дважды повторяется в рассказе), а на самом деле вечностью. Теперь едет на пароходе уже другой человек, постигнувший какие-то самые важные вещи на земле, приобщившийся к ее тайнам.

БИЛЕТ № 2

1. **Роль монологов Чацкого в комедии А. С. Грибоедова «Горе от ума».**
2. **Идея подвига во имя общего счастья в рассказе М. Горького «Старуха Изергиль».**

---

1. «Чацкий не только умнее всех прочих лиц, но и положительно умен. Речь его кипит умом, остроумием. У него есть и сердце, и притом он безукоризненно честен» (И. А. Гончаров).

«Чацкий совсем не умный человек — но Грибоедов очень умен... Первый признак умного человека — с первого взгляду знать, с кем имеешь дело, и не метать бисера перед Репетиловым и тому подобными...» (А. С. Пушкин).

«Молодой Чацкий похож на Стародума... В этом главный порок автора, что посреди глупцов разного свойства вывел он одного умного человека, да и то бешеного и скучного...» (П. А. Вяземский).

«...В Чацком комик не думал представить идеала совершенства, но человека молодого, пламенного, в котором глупости других возбуждают насмешливость, наконец, человека, к которому можно отнести стих поэта: Не терпит сердце немоты» (В. Ф. Одоевский).

«Горе от ума» — «общественная» комедия с социальным конфликтом «века нынешнего» и «века минувшего». Чацкий является идеологом «века нынешнего». Как все идеологи в комедии, он высказывается монологически.

Именно в монологах раскрывается отношение Чацкого к основным аспектам современной ему жизни: к воспитанию («Хлопочут набирать учителей полки...»); к образованию («...Чтоб грамоте никто не знал и не учился»); к службе («Как тот и славился, чья чаще гнулась шея...»); к чинам («А тем, кто выше, лесть, как кружево плели...»); к иностранцам («Ни звука русского, ни русского лица...»); к крепостному праву («Тот Нестор негодяев знатных...»).

Многие высказывания Чацкого выражают мнение самого Грибоедова, т. е. можно говорить, что Чацкий выступает в роли резонера.

Монологи Чацкого появляются в комедии в переломные моменты развития сюжета и конфликта.

Первый монолог — экспозиция («Ну что ваш батюшка?..»). Конфликт только намечается. Чацкий дает яркую характеристику московских нравов.

Второй монолог («И точно, начал свет глупеть...») — завязка конфликта. В нем дается резкое противопоставление «века нынешнего» и «века минувшего».

Третий монолог («А судьи кто?») — развитие конфликта. Это программный монолог. В нем наиболее полно и всесторонне изложены взгляды Чацкого.

Четвертый монолог — важен для развития любовной интриги. В нем воплощается отношение Чацкого к любви.

Пятый монолог («В той комнате незначащая встреча...») — кульминация и развязка конфликта. Никто не слышит Чацкого, все танцуют или увлеченно играют в карты.

Шестой монолог («Вы помиритесь с ним, по размышленьи зрелом...») — развязка сюжета.

В монологах раскрываются не только мысли и чувства Чацкого, но и его характер: пылкость, увлеченность, некоторый комизм (несоответствие между тем, что и кому он говорит).

Монологам Чацкого присущи черты публицистического стиля. «Говорит, как пишет», — характеризует его Фамусов. Чацкий использует риторические вопросы, восклицания, формы повелительного наклонения.

В его речи много слов и выражений, относящихся к высокому стилю, архаизмов («ум, алчущий познанья»).

Нельзя не отметить афористичность высказываний Чацкого («Свежо предание, а верится с трудом...»).

2. Для романтических рассказов Горького характерно, что среди людей, обладающих сильными характерами, писатель различал силу, действующую во имя добра, и силу, приносящую зло. В Ларре себялюбие переходит все границы, перерастает в гипертрофию прихоти, каприза — в крайний эгоизм и индивидуализм. И один из старейшин племени, искавшего меру наказания Ларе за его преступление, подсказал поистине мудрое решение: индивидуализм наказать индивидуализмом — обречь преступника-эгоцентрика на вечное одиночество. Старая Изергиль оценивает Ларру с точки зрения того, что он в жизни сделал полезного, за что он требует благ себе: ведь «за все, что человек берет, он платит собой: своим умом и силой, иногда — жизнью».

В словах Изергиль заключен один из важнейших аспектов горьковской концепции человека: свобода личности утверждается в активной, творческой деятельности во имя людей. «В жизни... всегда есть место подвигам». Эти ставшие афоризмом слова произнесла Изергиль, и рассказ о Данко, отдавшем свое сердце людям, — подтверждение этой мысли.

Люди, которых повел сквозь тьму мужественный юноша, ими же признанный «лучшим из всех», утомленные трудным путем, пали духом. «Но им стыдно было сознаться в бессилии, и вот они в злобе и гневе обрушились на Данко, человека, который шел впереди», в ярости были готовы убить его. И тогда он сердцем своим осветил путь людям.

Своей героической смертью Данко утвердил бессмертие подвига. Он не только доказал верность идеалу свободы, но и самопожертвованием добился свободы.

Горький утверждал, что подвиги важны не только сами по себе, — их сила в том, что они служат примером для других. Эта мысль проводится в легенде о Данко: подвиг юноши осветил путь людям, зажег их смелостью и упорством, они «бежали быстро и смело, увлекаемые чудесным зрелищем горящего сердца. И теперь гибли, но гибли без жалоб и слез».

Писатель обращается к одной из главных тем — противоречивой человеческой душе. Романтический герой включен в среду несовершенных, а то и трусливых, жалких людей. Изергиль говорит: «И вижу я, не живут люди, а все примеряются...» Соплеменники Данко «ослабли от дум, страх «сковал их крепкие руки». По дороге из леса «стали, как звери» и хотели убить своего предводителя. Даже спасенные они «не заметили смерти» Данко, а кто-то из осторожности «наступил на гордое сердце ногой».

БИЛЕТ № 3

1. Тема поэта и поэзии в лирике А. С. Пушкина[1].

2. Тема любви в прозе А. И. Куприна (на примере одного произведения).

---

1. *Тема творчества* (о назначении поэта и поэзии) привлекала многих поэтов. Она занимает значительное место и в лирике Пушкина. О высоком предназначении поэзии, ее особой роли говорит он не в одном стихотворении: «Пророк» (1826), «Поэт» (1827), «Я памятник себе воздвиг нерукотворный...» (1836). Поэзия — трудное и ответственное дело, считает Пушкин. А поэт отличается от простых смертных тем, что ему дано видеть, слышать, понимать то, чего не видит, не слышит, не понимает обыкновенный человек. Своим даром поэт воздействует на него, он способен «глаголом жечь сердца людей». Однако талант поэта не только дар, но и тяжелая ноша, большая ответственность. Его влияние на людей столь велико, что поэт сам должен быть примером гражданского поведения, проявляя стойкость, непримиримость к общественной несправедливости, быть строгим и взыскательным судьей по отношению к себе. Истинная поэзия, по мнению Пушкина, должна быть человечной, жизнеутверждающей, пробуждать добрые гуманные чувства.

В стихотворениях «Свободы сеятель пустынный...» (1823), «Поэт и толпа» (1828), «Поэту» (1830), «Эхо» (1831), «Я памятник себе воздвиг нерукотворный...» (1836) Пушкин рассуждает о свободе поэтического творчества, о сложных взаимоотношениях поэта и власти, поэта и народа.

«Пророк — это идеальный образ истинного поэта в его сущности и высшем призвании...

Все то житейское содержание, что наполняет сердца и умы занятых людей, весь их мир должен стать для истинного поэта пустынею мрачной... Он жаждет духовного удовлетворения и влачится к нему. С его стороны больше ничего и не требуется: алчущие и жаждущие насытятся...

Поэт-пророк изощренным вниманием проник в жизнь природы высшей и низшей, созерцал и слышал все, что совершается, от прямого полета ангелов до извилистого хода гадов, от круговращения небес до прозябания растения. Что же дальше?.. Кто прозрел, чтобы видеть красоту мироздания, тот тем мучительнее ощущает безобразие человеческой действительности. Он будет бороться с нею. Его действие и оружие — слово правды... Но для того, чтобы слово правды, исходящее из жала мудрости, не язвило только, а жгло сердца людей, нужно, чтобы само это жало было разожжено огнем любви...

Кроме библейского образа шестикрылого серафима, в основе своей взято из Библии и последнее действие этого посланника Божия:

И он мне грудь рассек мечом,
И сердце трепетное вынул,
И угль, пылающий огнем,
Во грудь отверстую водвинул.

Библии принадлежит и общий тон стихотворения, невозмутимо-величавый, что-то недосягаемо возвышенное... Отсутствие придаточных предложений, относительных местоимений и логических союзов при нераздельном господстве союза «и» (в тридцати стихах он повторяется двадцать раз)... приближают здесь пушкинский язык к библейскому...» (В. Соловьев).

2. Куприн изображает истинную любовь как высшую ценность мира, как непостижимую тайну. Для такого всепоглощающего чувства не существует вопроса «быть или не быть?», оно лишено сомнений, а потому часто чревато трагедией. «Любовь всегда трагедия, — писал Куприн, — всегда борьба и достижение, всегда радость и страх, воскрешение и смерть».

Куприн был глубоко убежден в том, что даже безответное чувство способно преобразить жизнь человека. Об этом он мудро и трогательно поведал в *«Гранатовом браслете»*, грустном рассказе о скромном телеграфном чиновнике Желткове, который был столь безнадежно и самоотверженно влюблен в графиню Веру Шеину.

Патетическая, романтическая по характеру образного воплощения центральная тема любви сочетается в «Гранатовом брасле-

---

[1] Вопросы такого рода раскрываются на примере одного-двух стихотворений.

те» с тщательно воспроизведенным бытовым фоном и рельефно обрисованными фигурами людей, жизнь которых не соприкоснулась с чувством большой любви.

Бедный чиновник Желтков, восемь лет любящий княгиню Веру Николаевну, умирая, благодарит ее за то, что она была для него «единственной радостью в жизни, единственным утешением, единой мыслью», и товарищ прокурора, думающий, что любовь можно пресечь административными мерами, — люди двух различных жизненных измерений. Но жизненная среда не бывает у Куприна однозначной. Им особо выделена фигура старого генерала Аносова, который уверен, что высокая любовь существует, но она «должна быть трагедией. Величайшей тайной в мире», не знающей компромиссов.

БИЛЕТ № 4

1. **Автор и его герой в романе А. С. Пушкина «Евгений Онегин». Чтение наизусть отрывка из романа.**
2. **Поиски правды в пьесе М. Горького «На дне».**

---

1. Образ автора в романе «Евгений Онегин» имеет три грани:

автор-персонаж;

автор-повествователь;

автор — лирический герой, рассказывающий о себе, своих переживаниях, взглядах жизни.

Из многочисленных лирических отступлений («мечтательная часть», по словам Бестужева) складывается представление о характере Автора, его образе мыслей, переживаниях, изменении его личности.

Цветы, любовь, деревня, праздность,
Поля! Я предан вам душой.
Всегда я рад отметить разность
Между Онегиным и мной.

В I главе Автор дает беглый очерк истории русского театра, когда актрисы казались Автору «богинями». Описание туалета Онегина рождает у Автора сентенцию: «Быть можно дельным человеком / И думать о красе ногтей».

Во II главе, описывая внешность Ольги, Автор замечает, что подобный портрет красавицы легко обнаружить в любом современном романе. Такой идиллический образ Автор и сам прежде любил, но «надоел он мне безмерно». Поведав типичную историю жизни семейства Лариных, Автор приходит к выводу о постоянной повторяемости событий и судеб и неотвратимости смерти:

Придет, придет и наше время,
И наши внуки в добрый час
Из мира вытеснят и нас!

В III главе Автор открыто выражает свою симпатию и сочувствие Татьяне.

Татьяна, милая Татьяна!
С тобой теперь я слезы лью...

В IV главе Автор делится своими наблюдениями о светской дружбе. «Уж эти мне друзья! О них недаром вспомнил я». Друг оказывается предателем, поэтому «Трудов напрасно не губя, / Любите самого себя».

В VI главе Автор как бы «теряет» нить повествования, рассуждая о собственном прошедшем, настоящем и будущем.

Мечты, мечты! где ваша сладость?
Ужель и впрямь и в самом деле
Без элегических затей
Весна моих промчалась дней?..

В начале VIII главы Автор становится почти центральным персонажем романа. Он вспоминает о начале своей литературной деятельности:

В те дни, когда в садах Лицея
Я безмятежно расцветал...
Близ вод, сиявших в тишине,
Являться Муза стала мне.

Для Автора характерно ощущение жизни как праздника, поэтическое восприятие жизни для него связано с творчеством. Творчество объединяет поэта с миром:

В глуши звучнее голос лирный,
Живее творческие сны.

Автор представляет Онегина в качестве своего «доброго приятеля», уточняет обстоятельства своего знакомства с ним:

Условий света свергнув бремя,
Как он, отстав от суеты,
С ним подружился я в то время.

В Онегине Автора привлекают «неподражательная странность, резкий охлаж-

денный ум». И тот и другой познали «страстей игру», «в обоих сердца жар угас», «обоих ожидала злоба Слепой Фортуны и людей». Нравятся Автору и умение Онегина вести «язвительный спор», его желчные шутки и мрачные эпиграммы; не раз бродили они светлыми летними ночами по уснувшей столице, стояли над дремлющей Невой. Вместе с Онегиным Автор собирался путешествовать по «чуждым странам», но по воле случая они разошлись (Онегин уехал вступать в наследование имением).

В то же время Автор противопоставляет себя Онегину.

Для Онегина природа — лишь одно из звеньев в цепи перемены занятий и образа жизни. Автор по-настоящему любит природу («Я был рожден для жизни мирной, для деревенской тишины...»).

У Автора отношение к театру восторженное («Волшебный край!..»), у Онегина — светское.

Они по-разному относятся к любви. Для Онегина это «наука страсти нежной». Автор, как и «все поэты — любви мечтательной друзья».

Важна разница и в их отношении к литературе. Автор говорит о герое: «Хотел писать — но труд упорный ему был тошен...»

2. Пьеса «На дне» — это иносказание о человеке, для которого правда и жизнь полярно разошлись. Правда человека и правда о человеке никак не могут совпасть у героев пьесы. Например, у Насти. Бубнов и Барон смеются над выдуманной ею историей о любви к ней Рауля. Но за дешевой выдумкой стоит внутренняя потребность Насти в этой любви и вера в то, что такая любовь изменила бы ее и ее жизнь. Для нее — это самая святая правда. Но правда Насти не может перейти из сферы мечты в сферу реальности. Она не отделилась от Насти и не перешла в факт ее жизни. Так происходит абсолютное расхождение правды о Насте и правды Насти. В жизни Настя — проститутка и фантазерка. Но на уровне понимания самой героини эта разница остается непроясненной.

Аналогичное противоречие между правдой героя и правдой о герое характерно почти для каждого персонажа, включая Сатина, который любит повторять: «Хорошо это — чувствовать себя человеком!» А на деле он — «арестант, убийца, шулер».

Еще древние греки поняли, что нельзя абсолютизировать «голую» правду, и создали свое классическое триединство «истина, добро и красота». Горький в пьесе «На дне» отважился перекинуть мостик между понятиями «человек» и «правда». В завершающих споры о правде и человеке монологах Сатина эта мысль формулируется четко: «Что такое — правда? Человек — вот правда». «Существует только человек, все остальное — дело его рук и его мозга».

По Горькому, голая правда не представляет ценности. Правдолюбец Бубнов обрисован драматургом с откровенной неприязнью. Непонятно, чего больше в словах Бубнова — жажды правды или стремления унизить и оскорбить человека. Правда Бубнова зла, и потому она далека от истины. Такими же соками злобы и ненависти питается «честность» Татарина.

Чтобы стать действенной, полезной, правда должна опираться на нечто более глубокое, чем она сама. По Горькому, этой опорой является Человек.

Мир же, окружающий героев пьесы, живет по другому закону. В нем истинной ценностью обладают дела и вещи. А человек — лишь приложение к ним. Обитатели «дна» по-своему даже симпатичны, ибо в них нет ничего от «Ионыча» и «человека в футляре». Если человек — это только мозг и руки, рассуждает Васька Пепел, «ежели людей по работе ценить... тогда лошадь лучше всякого человека... возит — и молчит!». Не случайно К. С. Станиславский, первый исполнитель роли Сатина, подчеркивал в горьковской пьесе именно этот пафос босяцкой свободы: «Свобода — во что бы то ни стало! — вот ее духовная сущность. Та свобода, ради которой люди опускаются на дно жизни...»

Несгибаемая вера человека в справедливую и прекрасную жизнь выражена в притче Луки о праведной земле. Это идейная сердцевина пьесы. Здесь сталкиваются друг с другом «человек» со своей верой в существование праведной земли и «ученый», опровергающий своими картами и цифрами эту иллюзию: «Покажи ты мне, сделай милость, где лежит праведная земля и как туда дорога?» «Ну, тут человек и рассердился — как

так? Жил-жил, терпел-терпел и все верил — есть! А по планам выходит — нету! Грабеж... И говорит он ученому: ах ты... сволочь эдакой! Подлец ты, а не ученый... да в ухо ему — раз! Да еще!.. А после того пошел домой и — удавился!»

Здесь кроется ключ к разгадке идейной противоречивости пьесы «На дне». Если реальность не позволяет человеку сохранять чувство собственного достоинства, то пусть «правду о человеке» заменит «правда человека» (или «святая вера»). Человек в притче о праведной земле жестоко расплатился за свою веру. Но это был его выбор, его собственное решение. И именно о нем говорит Сатин: «Человек — свободен... он за все платит сам, и потому он — свободен!» Актер, вспомнивший на мгновение, что это значит — чувствовать себя Человеком, повторил поступок человека из притчи, предпочтя возвышенную смерть унизительной жизни.

Правда реалистов привязывала человека к действительности, искажавшей до неузнаваемости абстрактные ценности моралистов и философов, делала его заложником и жертвой жизни. В образе Клеща Горький сталкивает в непримиримом противоречии такие бесспорные нравственные ценности, как труд и гуманность: «Ты думаешь, я не вырвусь отсюда? Вылезу... кожу сдеру, а вылезу... Вот погоди... умрет жена...» Чтобы зажить по-человечески, требуется принести человеческую жертву. Пробиться в жизнь, как вырваться из капкана, можно лишь содрав с себя шкуру. Человеческое отношение к Анне несовместимо в Клеще с пониманием себя как человека. На примере этого персонажа Горький демонстрирует, какую метаморфозу претерпевают «на дне» такие понятия, как «стыд», «совесть», «честь» и пр. Именно они заставляют Клеща презирать и люто ненавидеть людей, прежде всего ближних своих. Чтобы он оставался честным, они все должны издохнуть.

Горький не столько ищет в пьесе готовый ответ на вопрос (а есть ли на свете способ вырваться на свободу из этого порочного круга?), сколько ставит вопрос: а можно ли считать человеком того, кто смирился и больше не ищет ответа на этот вопрос? Отсюда и стержневой мотив пьесы — противоречие между Правдой раба и свободой Человека. Художественная ценность пьесы в том, что она задала этот острый и мучительный вопрос, а не в том, что найден ответ. Ответа не было и в жизни. И вопрос этот прозвучал как надежда для тех, кто отчаялся и смирился, и как вызов тем, кто предпочитал философствовать в комфорте.

БИЛЕТ № 5

1. Лирические отступления в романе А. С. Пушкина «Евгений Онегин».

2. Образ Луки в пьесе М. Горького «На дне».

---

1. Жанровое своеобразие романа А. С. Пушкина «Евгений Онегин»: «не роман, а роман в стихах — дьявольская разница». Преобладание лирического начала в романном повествовании. Главенствующая роль автора в романе. Автор как лирический центр повествования.

Лирические отступления представляют автора как героя собственного романа и воссоздают его биографию. Биографический пунктир отступлений: первая глава — рассказ о молодости и упоминание о южной ссылке, шестая — прощание с молодостью, восьмая — рассказ о лицейских годах. Субъективный мир автора в лирических отступлениях.

От «А» до «Я»: тематический диапазон лирических отступлений. Роль лирических отступлений в создании художественного образа эпохи. Соединение в романном повествовании эпической широты и лирической субъективности. «Евгений Онегин» — «энциклопедия русской жизни» от первого лица.

Лирические отступления и пейзажные фрагменты повествования: объективная «прозаичность» и субъективная «поэтичность» картин русской природы.

Лирические отступления на «литературные» темы: проблемы современной Пушкину литературы (вопросы жанровых предпочтений, иноязычных заимствований, взаимодействия европейской и русской литературы и т. д.) на страницах романа. Романтизм и романтики в ироническом свете авторского повествования.

Лирические отступления как литературная биография «Евгения Онегина»: воссоздание истории создания романа на страницах романа. Автор как читатель собственного романа («пересмотрел все это строго...», «пора мне... пятую тетрадь / От отступлений очищать»). Возможные, но нереализованные пути развития романного действия. «Планы» и «черновые наброски» будущих произведений в романе. Лирические отступления — важнейший способ построения «свободного романа».

Обращения к читателю в лирических отступлениях. Образ читателя на страницах романа. «Роман требует болтовни»: эффект свободного диалога с читателем.

«Роман автора» и «роман героев» в «Евгении Онегине»: лирическое авторское повествование вбирает в себя историю героев, выводя на первый план подлинного главного героя романа — его создателя.

2. Лука — самый сложный образ в пьесе М. Горького «На дне». Именно с ним связан основной философский вопрос произведения: «Что лучше: истина или сострадание? Нужно ли доводить сострадание до того, чтобы пользоваться ложью, как Лука?»

До появления в ночлежке Луки отношения двух групп персонажей складываются явно в пользу «бесчувственных» правдолюбцев: так, Барон по-хамски ведет себя по отношению к Насте, заставляет ее провести уборку ночлежки вместо себя (в этом «общежитии» налажена система «дежурств»); малосимпатичный Бубнов грубо отмахивается от жалоб Анны и Клеща («шум — смерти не помеха»). В целом «мечтатели» мучаются, они зависимы, жаждут сострадательной доброты, но не находят сочувствия у сторонников «правды факта». Такое сочувствие они найдут у странника Луки.

Этот человек прежде всего добр: он снисходителен к слабостям, терпим к чужим грехам, отзывчив на просьбу о помощи. Еще одна привлекательная черта Луки — его неподдельный интерес к жизни, к другим людям, у каждого из которых он способен разглядеть индивидуальную «изюминку» (кстати, странничество и интерес к «чудинке» — общие черты Луки и героя-повествователя ранних горьковских рассказов). Лука *вовсе не навязывает другим своих взглядов*, не горит желанием делиться жизненным опытом с первым встречным или демонстрировать свой незаурядный ум. Вот почему он не пытается «обратить в свою веру» Бубнова и Барона — им он попросту не нужен, а «навязываться» — не в его характере.

Нужен же он «страдальцам»: это им необходимо утешение и ободрение — своеобразная анестезия от жизненных бед и стимулятор интереса к жизни. Подобно опытному психоаналитику, Лука умеет внимательно слушать «пациента». Интересна тактика его духовного «врачевания»: чтобы утешить собеседника, он не придумывает никаких собственных рецептов, но лишь умело поддерживает сложившуюся у каждого из них мечту (повторим еще раз девиз Луки: «Во что веришь, то и есть»).

В этом отношении особенно интересны его рекомендации Актеру. Актер — герой веры, а не правды факта, и утрата способности верить окажется для него смертельной (это случится после ухода Луки из ночлежки).

Впрочем, до вынужденного ухода Луки самочувствие ночлежников заметно улучшается: у большинства из них крепнет вера в возможность жить лучше, кое-кто уже делает первые шаги на пути к обретению человеческого достоинства. Лука сумел вдохнуть в них веру и надежду, согрел их души своим сочувствием. Обезоруживающее действие не просветленной добром «правды» Бубнова и Барона на время нейтрализовано. Несколько смягчается по отношению к товарищам по несчастью даже сам Бубнов (в последнем действии он пригласит «сожителей» разделить с ним немудреную трапезу); лишь Барон, пожалуй, остается неисправимым циником и мизантропом.

Именно Барон — наименее симпатичный из ночлежников — пытается разоблачить Луку как «шарлатана» и обманщика в последнем действии пьесы. Здесь важно заметить, что с момента исчезновения Луки до времени последнего действия проходит немало времени (судя по «метеорологическим» ремаркам, около полугода). Выясняется, что пробужденные в душах ночлежников надежды оказались непрочными и уже почти угасли. Возвращение к прозаической реальности тяжело переживается вчерашними *«мечтателями»* (*особенно болезненно реаги-*

рует на новую ситуацию Актер). Виновником своего тяжелого отрезвления некоторые ночлежники склонны считать Луку.

Казалось бы, Барона должен был поддержать в его обличениях вчерашний противник Луки Сатин. Но происходит неожиданное: Сатин вступается за Луку и произносит гневную отповедь Барону: «Молчать! Вы все скоты! ...молчать о старике! (*Спокойнее.*) Ты, Барон, всех хуже!.. Ты — ничего не понимаешь... и — врешь! Старик — не шарлатан! Что такое — правда? Человек — вот правда! Он это понимал... вы — нет!» Внешне мотивированный «защитой» Луки и спором с Бароном, монолог Сатина перерастает свои функциональные рамки. Он становится компактно изложенной декларацией — декларацией иной, чем у Луки (но и резко отличной от бубновской) жизненной позиции.

В финале пьесы ночлежники пытаются «судить» Луку, но автор устами Сатина отказывает им в этом праве. Горький создает сложный, противоречивый, чрезвычайно неоднозначный образ. С одной стороны, именно Лука — наиболее интересная среди персонажей пьесы *личность*, именно он «будоражит» ночлежников и дает импульс пробуждающемуся сознанию Сатина. С другой стороны, его сильные стороны (доброта, снисходительность, субъективное желание помочь другим) оборачиваются роковыми последствиями для «слабых духом». Правда, вина за это в большей мере падает на самих ночлежников. Горькому удалось вскрыть одну из самых опасных и болезненных черт «босяцкого» сознания и психологии социальных низов в России: неудовлетворенность реальностью, анархический критицизм по отношению к ней — и вместе с тем зависимость от внешней помощи, слабость к посулам «чудесного» спасения, полную неготовность к самостоятельному жизненному творчеству.

БИЛЕТ № 6

1. Стихотворения А. С. Пушкина о любви. Чтение наизусть одного из них.

2. Тема Гражданской войны в романе М. А. Булгакова «Белая гвардия».

---

1. *Любовная лирика* Пушкина исполнена нежных и светлых чувств к женщине. Лирического героя стихов о любви отличают самоотверженность, благородство, глубина и сила чувства. Тема любви, раскрывающая широкую палитру переживаний человека, отражена в стихотворениях «Погасло дневное светило...» (1820), «Я пережил свои желанья...» (1821), «Храни меня, мой талисман...» (1825), «К***» («Я помню чудное мгновенье...», 1825), «На холмах Грузии лежит ночная мгла...» (1829), «Я вас любил: любовь еще, быть может...» (1829) и др.

Любовь и дружба — главные чувства, изображаемые Пушкиным. Герой лирики Пушкина прекрасен во всем — ибо честен и требователен к себе.

Любовь в лирике Пушкина — это способность подняться над мелким и случайным. Высокое благородство, искренность и чистота любовного переживания с гениальной простотой и глубиной переданы в стихотворении *«Я вас любил...»* (1829). Это стихотворение — образец абсолютного поэтического совершенства. Оно построено на простом и вечно новом признании: «Я вас любил». Оно повторяется три раза, но каждый раз в новом контексте, с новой интонацией, передающей и переживание лирического героя, и драматическую историю любви, и способность подняться над своей болью ради счастья любимой женщины. Загадочность этих стихов — в их полной безыскусственности, обнаженной простоте и в то же время невероятной емкости и глубине человеческого эмоционального содержания. Поражает свойственное очень немногим бескорыстие любовного чувства, искреннее желание не просто счастья не любящей автора женщине, но новой, счастливой любви для нее.

Практически все слова употреблены поэтом в своем прямом значении, единственное исключение — глагол «угасла» по отношению к любви, и то эта метафоричность не выглядит каким-то «выразительным приемом». Огромную роль играют параллели и повторы однотипных конструкций: «безмолвно, безнадежно»; «то робостью, то ревностью»; «так искренно, так нежно». Эти повторы создают энергию и одновременно элегическую наполненность поэтического монолога, который заканчивается гениальной пушкинской находкой — исповедь сменяется страстным и прощальным пожеланием:

«...Как дай вам Бог любимой быть другим». Кстати, сочетание «дай вам Бог» часто используется в контексте прощания.

Гармоничной и музыкальной делает эту элегию и пятистопный ямб, и точные, простые рифмы, и отсутствие переносов, совпадение синтаксической структуры словосочетаний и предложений со стихотворной строкой. И конечно, совершенно чарующе обыгран звук «л» в последнем четверостишии.

2. Роман М. А. Булгакова «Белая гвардия» посвящен событиям Гражданской войны. «Велик был год и страшен по Рождестве Христовом 1918, от начала же революции второй...» — так начинается роман, в котором рассказывается о судьбе семьи Турбиных. Они живут в Киеве, на Алексеевском спуске. Молодежь — Алексей, Елена, Николка — остались без родителей. Но у них есть Дом, который содержит не просто вещи — изразцовая печь, часы, играющие гавот, кровати с блестящими шишечками, лампа под абажуром, — а строй жизни, традиции, включенность в общенациональное бытие. Дом Турбиных был возведен не на песке, а на «камне веры» в Россию, православие, царя, культуру. И вот Дом и революция стали врагами. Революция вступила в конфликт со старым Домом, чтобы оставить детей без веры, без крыши, без культуры и обездолить. Как поведут себя Турбины, Мышлаевский, Тальберг, Шервинский, Лариосик — все, кто причастен к Дому на Алексеевском спуске? Над Городом нависла серьезная опасность. (Булгаков не называет его Киевом, он — модель всей страны и зеркало раскола.) Где-то далеко, за Днепром, Москва, а в ней — большевики. Украина объявила независимость, провозгласив гетмана, в связи с чем обострились националистические настроения, и рядовые украинцы сразу «разучились говорить по-русски, а гетман запретил формирование добровольной армии из русских офицеров». Петлюра сыграл на мужицких инстинктах собственности и самостийности и пошел войной на Киев (стихия, противостоящая культуре). Русское офицерство оказалось преданным Главным командованием России, присягавшим на верность императору. В Город стекается разнородная шушера, убежавшая от большевиков, и вносит в него разврат: открылись лавки, паштетные, рестораны, ночные притоны. И в этом крикливом, судорожном мире разворачивается драма.

Завязкой основного действия можно считать два «явления» в доме Турбиных: ночью пришел замерзший, полумертвый, кишащий вшами Мышлаевский, рассказавший об ужасах окопной жизни на подступах к Городу и предательстве штаба. В ту же ночь объявился и муж Елены, Тальберг, чтобы, переодевшись, трусливо покинуть жену и Дом, предать честь русского офицера и сбежать в салон-вагоне на Дон через Румынию и Крым к Деникину. Ключевой проблемой романа станет отношение героев к России. Булгаков оправдывает тех, кто был частью единой нации и воевал за идеалы офицерской чести, выступал против разрушения Отечества. Он дает понять читателю, что в братоубийственной войне нет правых и виноватых, все несут ответственность за кровь брата. Писатель объединил понятием «белая гвардия» тех, кто защитил *честь* русского офицера и человека, и изменил наши представления о тех, кого до недавнего времени зло и уничижительно именовали «белогвардейцами», «контрой».

Булгаков написал не исторический роман, а социально-психологическое полотно с выходом в философскую проблематику: что есть Отечество, Бог, человек, жизнь, подвиг, добро, истина. За драматической кульминацией следует развитие действия, очень важное для сюжета в целом: оправятся ли герои от потрясения; сохранится ли Дом на Алексеевском спуске?

Алексей Турбин, убегавший от петлюровца, получил ранение и, оказавшись в родном доме, долго пребывал в состоянии пограничном, в галлюцинациях или теряя память. Но не физический недуг «добивал» Алексея, а нравственный: «Неприятно... ох, неприятно... напрасно я застрелил его... Я, конечно, беру вину на себя... я убийца!» (вспомним героев Толстого, тоже берущих вину на себя). Мучило и другое: «Был мир, и вот этот мир *убит*». Не о жизни, остался жив, а о мире думает Турбин, ибо *турбинская порода* всегда несла в себе соборное сознание. Что будет после конца Петлюры? Придут красные... Мысль остается незаконченной.

Дом Турбиных выдержал испытания, посланные революцией, и тому свидетельст-

во — непопранные идеалы Добра и Красоты, Чести и Долга в их душах. Судьба посылает им Лариосика из Житомира, милого, доброго, незащищенного большого младенца, и Дом их становится его Домом. Примет ли он то новое, что называлось бронепоездом «Пролетарий» с истомившимися от ратного труда часовыми? Примет, потому что они тоже братья, они *не виноваты*. Красный часовой тоже видел в полудреме «непонятного всадника в кольчуге» — Жилина из сна Алексея, для него, односельчанина из деревни Малые Чугуры, интеллигент Турбин в 1916-м перевязывал рану Жилину как брату и через него же, по мысли автора, уже «побратался» с часовым с красного «Пролетария».

Все — белые и красные — братья, и в войне все оказались виноваты друг перед другом. И голубоглазый библиотекарь Русаков (в конце романа) как бы от автора произносит слова только что прочитанного Евангелия: «...И увидел я новое небо и новую землю, ибо прежнее небо и прежняя земля миновали...»; «Мир становился в душе, и в мире он дошел до слов: ...слезу с очей, и смерти не будет, уже ни плача, ни вопля, ни болезни уже не будет, ибо прежнее прошло...»

Торжественны последние слова романа, выразившего нестерпимую муку писателя — свидетеля революции и по-своему «отпевшего» всех — и белых и красных.

«Последняя ночь расцвела. Во второй половине ее вся тяжелая синева — занавес Бога, облекающий мир, покрылась звездами. Похоже было, что в неизмеримой высоте за этим синим пологом у царских врат служили всенощную. Над Днепром с грешной и окровавленной и снежной земли поднимался в черную, мрачную высь полночный крест Владимира».

БИЛЕТ № 7

1. Тема Родины и природы в лирике М. Ю. Лермонтова. Чтение наизусть одного из стихотворений.

2. Сатира в повести М. А. Булгакова (на примере одного произведения).

1. Стихотворения Лермонтова о природе характеризуются главным образом соответствием духовной жизни человека («родня с душой») или, наоборот, представляют собой контраст душевному состоянию героя, фон его переживаний — часто общественного характера. Отсюда двухчастное строение пейзажных стихотворений, вторая часть которых представляет собой сравнение и начинается словом «так». Если же прямое сравнение опущено, но сохраняется аллегория или образный символ, то поэт обращается в этом случае к активности читательского восприятия. Излюбленные образы — бурного моря, грозы, паруса. Это были отзвуки настроений, всколыхнувших Европу и Россию в 1830—1831 гг., а также отзвуки романтической литературной традиции («Парус»).

Когда волнуется желтеющая нива
И свежий лес шумит при звуке ветерка,
И прячется в саду малиновая слива
Под тенью сладостной зеленого листка...
Тогда смиряется души моей тревога,
Тогда расходятся морщины на челе, —
И счастье я могу постигнуть на земле,
И в небесах я вижу Бога...

Многие темы патриотической поэзии Лермонтова сходятся в стихотворении «Родина». Здесь размышления о прошлом России и трезвый взгляд на ее настоящее, сознание и ощущение неразрывных связей с миром родной природы, с русской народной жизнью. Внутренняя контрастность мотивов заявлена самим автором в первых строках: «Люблю отчизну я, но странною любовью...», конфликт предстает поначалу как коллизия рассудка и любви.

Философская, «рассудочная» часть текста является вступлением, а предмет любви, зримый образ родины, занимает основное место в стихотворении. В этой пейзажной зарисовке устраняются противоречия рассудка и любви. Величественная пейзажная панорама включает в себя и бескрайние русские просторы, и приметы природы и русского быта: «чета белеющих берез», жнивье, деревенька, где празднуют подвыпившие мужики.

Пейзажные детали сменяют друг друга, отражая впечатление едущего по поселку человека. На его пути встречается всякое: то захудалые, крытые соломой избенки, то признаки довольства — полное гумно и резные ставни. Путник, он же лирический герой, от-

кликается душой на все впечатления окружающей народной жизни. В психологическом плане — это торжество человечности.

2. Повесть М. Булгакова «Собачье сердце» объединяет в себе три жанрово-художественных формы: фантастика, социальная антиутопия и сатирический памфлет.

Сложнейшая операция, произведенная профессором Преображенским, ее ошеломляющие результаты — это, конечно, фантастика. Но для Булгакова она послужила лишь сюжетной основой для раскрытия социальных проблем. «Очеловеченный» бродячий пес Шарик, ставший Полиграфом Полиграфовичем Шариковым, фактически «оживил» в себе того человека, мозг которого послужил донорским материалом при операции. От пьяницы и хулигана Клима Чугункина Шариков унаследовал и сознание своего «пролетарского» происхождения со всеми соответствующими социальными правами, и полную бездуховность. Возникает проблема воспитания этого существа. Филипп Филиппович — человек высокой культуры, строгих нравственных правил. Возникает конфликт этого высокообразованного интеллигента с представителем новой жизни — Швондером. Абсурдность убогих понятий представителей новой власти особенно ярко выражается в монологе Преображенского, в котором подытоживаются основные принципы социалистического образа жизни: «В спальне принимать пищу... в смотровой читать, в приемной одеваться, оперировать в комнате прислуги, а в столовой осматривать...» Конфликт Преображенского и Швондера вступает в свою высшую фазу, когда речь заходит о проживании в квартире профессора «нового» человека — Шарикова. Мелкие бытовые штрихи воссоздают ту обстановку, в которой будет осуществляться воспитание человекообразного существа. На природную основу Шарикова наложилось влияние Швондера. Его воспитание оказалось намного результативнее, чем наивное желание профессора и его ассистента както облагородить созданное ими чудовище. Именно недоразвитое умственное и нравственное чувство простого народа, который «был ничем и стал всем», является, по глубокому убеждению профессора, источником той разрухи, которая царит вокруг. «Но я спрашиваю: почему, когда началась вся эта история, все стали ходить в грязных калошах и валенках по мраморной лестнице?» Принципы социализма настолько близки звериной сущности Шарикова и его качествам, унаследованным от донора, что он довольно быстро находит свое место в советской стране.

Сам «новый» социально-бытовой миропорядок изображается в стиле сатирического памфлета. Булгаков использует прием гротеска (поведение Шарикова, образы членов домкома), комической буффонады (сцена ловли кота). При всей невероятности, фантастичности повести, она отличается удивительным правдоподобием. Это не только узнаваемые конкретные приметы времени. Это — сам городской пейзаж, место действия: Обуховский переулок, дом, квартира, ее быт, облик и поведение персонажей и т. п. В результате нереальная история с Шариковым воспринимается читателем вполне реально.

БИЛЕТ № 8

1. «Герой нашего времени» М. Ю. Лермонтова как психологический роман.

2. Тема революции в поэме А. А. Блока «Двенадцать».

---

1. Роман М. Ю. Лермонтова «Герой нашего времени» считают первым русским социально-психологическим и философским романом.

В 30-е гг. прошлого века в русской литературе наблюдалось стремление к правдивому исследованию внутреннего мира человеческой души, к психологическому изображению человека.

Задача, которую автор ставил перед собой: рассказать о том, что требует психологического и художественного проникновения в глубины человеческого сознания.

Перед нами не просто портрет героя эпохи. Перед нами, как сказано в предисловии к «Журналу Печорина», «история души человеческой». В предисловии к роману Лермонтов говорил о типичности своего героя: «Это портрет, составленный из пороков всего

нашего поколения в полном их развитии». В предисловии же к «Журналу Печорина» автор надеется, что читатели «найдут оправдания поступкам, в которых до сей поры обвиняли человека».

И уже в первой повести «Бэла» автор косвенным образом защищает Печорина от поспешных и несправедливых суждений. Первая часть рисует Печорина как бы «извне», глазами других людей. Перед нами возникает странный, загадочный характер человека, видимо, необыкновенного и эгоистичного.

Максим Максимыч не понимает Печорина, ждет от него естественных проявлений человеческих и очень досадует, когда этих проявлений не находит. Любя Печорина, Максим Максимыч не в силах помочь ему, прочувствовать его трагедию. А трагедия Печорина в том, что он считает себя, и справедливо, причиной несчастий других. Ему надоели удовольствия высшего света, общество, науки, любовь светских красавиц раздражала воображение и самолюбие, а сердце оставалось пустым.

В исповеди Мери Печорин обвиняет общество в том, что он сделался «нравственным калекой». Печорин неоднократно говорит о своей двойственности, о противоречии между его человеческой сущностью и существованием. Доктору Вернеру он признается: «Во мне два человека: один живет в полном смысле этого слова, другой мыслит и судит его...» Жить для Печорина, а именно такова функция первого человека, — «быть всегда настороже, ловить каждый взгляд, значение каждого слова, угадывать намерения, разрушать заговоры, притворяться обманутым и вдруг одним толчком опрокинуть все огромное и многотрудное здание из хитростей и замыслов...».

Ощущение мира как тайны, страстный интерес к жизни в Печорине сменяются отчуждением и равнодушием. Противоречие желаний и действительности стало причиной горечи и самоиронии Печорина.

Ему нравится быть в центре внимания, поучать, давать советы, рассеивать надежды и повергать в реальность. Он мечтает о встрече с людьми неординарными, о знакомстве с умным человеком. Но ничего, кроме болезненного восприятия ничтожности этих людей, Печорин не испытывает.

Но разве можно назвать Печорина одиноким? А как же Максим Максимыч, старый солдат, любящий героя? Вернер — единственный человек, с которым Печорину легко и просто, понимающий его с полуслова. Правда, он оказался не вполне и не до конца другом. Княжна Мери, Бэла, полюбившие Печорина, а Вера — единственная женщина, которую он не в силах обмануть? Окруженный людьми, любящими его, Печорин переживает одиночество и представляется нам не просто героем своего времени, но трагическим героем: «Из жизненной бури я вынес только несколько идей — и ни одного чувства».

Интереснее узнать, каков же в Печорине второй человек, мыслящий и осуждающий прежде всего самого себя. В «Журнале Печорина» раскрывается характер героя как бы «изнутри», в нем обнажаются мотивы его странных поступков, его отношение к себе, его самооценка.

Для Лермонтова всегда были важны не только поступки человека, но и их мотивировка, а главное — скрытые возможности человека, которые по тем или иным причинам не могли быть реализованы.

Печорин выгодно отличается от остальных персонажей тем, что его тревожат вопросы сознательного человеческого бытия — о цели и смысле жизни человека, о его назначении. Его беспокоит то, что его единственным назначением является разрушение чужих надежд. Даже к своей жизни он относится равнодушно. Только любопытство, ожидание чего-то нового волнует его. Так, встреча с Бэлой была последней надеждой Печорина. Никчемность, ничтожность, неспособность любить и страдать — все это уверило Печорина в бессмысленности жизни, и он смирился со своей судьбой.

Однако, утверждая свое человеческое достоинство, Печорин активно действует, сопротивляется обстоятельствам на протяжении всего романа. Печорин сам себя судит и казнит, и это его право подчеркнуто композицией, в которой последний рассказчик — Печорин. Все важное, что было скрыто от людей, окружавших его, живших рядом с ним, любивших его, передано самим Печориным.

2. «Двенадцать» — одно из первых произведений русской литературы, написанных после октябрьской революции 1917 г.

Все действие поэмы происходит на улице. Уже в первой главе слышится ее революционный гул. Блок начинает поэму с лаконичной и контрастной картины *черного* вечера и *белого* снега. Все герои выступают на фоне привычных блоковских образов — вьюги, ветра («ветер на всем Божьем свете»). Вся поэма представляет собой множество звучащих голосов, автора же почти не слышно. При этом Блок использует такие средства, как лозунги, солдатские частушки, разговорные интонации.

Только во второй главе появляются «двенадцать». Блок не приукрашивает своих героев: они обещают раздуть «мировой пожар в крови», «пальнуть пулей в Святую Русь». Блок даже сгущает краски, показывая своих героев возможными каторжниками («На спину б надо бубновый туз!»). Но в своих действиях они несут как бы гнев всего народа, они действуют в согласии с народной стихией.

Однако в центр поэмы Блок поставил «частную» судьбу — драматическую историю любви и преступления Петрухи, который ненароком убивает свою былую подружку Катьку. Это отдельная человеческая трагедия на фоне всемирной вьюги, революционного разрушения.

Петруха — живой полнокровный человеческий характер. Он потрясен до глубины души делом рук своих. Блок очень верно выразил тяжелую тоску, муки совести, которые не прекращаются в душе героя: «Ох, товарищи, родные, / Эту девку я любил...»

Его раскаяние в глазах «одиннадцати» выглядит душевной дряблостью: в такой ответственный исторический момент оно не к месту и не вовремя. («Не такое нынче время, / Чтобы нянчиться с тобой!»)

Блок уловил одним из первых в русской литературе, как воспринималось отношение к личному, к чувствам в революционную эпоху.

В последней главе более отчетливо выступает «старый мир» — в образе «паршивого пса». Но возрастает тревога...

В финале поэмы неясное, непроницаемое, невидимое обретает контуры Христа.

Блок сравнивал свою эпоху с эпохой начала христианства и падения Рима. Имя Христа стало символом особой исторической миссии, и в этом смысле он уместен впереди «двенадцати». Но вместе с тем у Блока он вырастает в громадный вопрос к будущему. Очень важно, что Христос в поэме незрим («двенадцать» не видят его за вьюгой). Блок всячески подчеркивает, что красногвардейцы «идут без имени святого», их свобода — «без креста». Фигура Христа может означать и то, что ужасы разрушения будут сняты и преодолены в возрожденной России.

Блок воспроизводит стихийный взрыв, сохраняя свое личное отношение к нему. Нарисованная в «Двенадцати» картина поражает сочетанием несочетаемого. Все пришло в движение, рухнул устоявшийся быт, сдвинулись привычные соотношения, обнажились противоречия. Конфликт поэмы строится на противопоставлении двух начал — светлого, гармоничного, которое Блок видит «впереди», и темного, которое он видит в прошлом и олицетворением которого служит «старый мир». Сфера этого противопоставления захватывает и «большой» мир, и внутренний мир человека. Как и его герои, Блок и негодует, и страшится, и надеется. Всем своим существом он участвует в том, что происходит вокруг. Поэт берет на себя смелость «провести» своих героев через три основные временные сферы, показать в реальных картинах, что было, что есть и что должно быть.

БИЛЕТ № 9

1. Мотив одиночества в поэзии М. Ю. Лермонтова.

2. Поиски человеком смысла жизни в произведениях А. П. Платонова (на примере одного произведения).

1. Уже в ранних стихотворениях Лермонтова звучат главные мотивы его творчества: ощущение своего избранничества, обрекающее поэта на скитание, на одиночество в мире, на непонятость. Лермонтов в своем творчестве создает уникальную философскую концепцию одиночества. В ранний период тема одиночества раскрывается им в традиционно романтическом ключе. Но

позже в стихотворении «Стансы» появляется неожиданная нота:

Я к одиночеству привык,
Я б не умел ужиться с другом,
Ни с кем в отчизне не прощусь —
Никто о мне не пожалеет!..

Одиночество лирического героя не навязано ему миром, но избрано им добровольно как единственно возможное состояние души. Ни дом, ни отчизна не составляют необходимых элементов его существования. Отсюда начинается именно лермонтовская трактовка темы одиночества — изгнания — странничества. Мир отвергает героя, изгоняет — но и герой отвергает этот мир, уходит от него.

Изгнаньем из страны родной
Хвалюсь повсюду, как свободой...

В лермонтовском творчестве объединяются темы одиночества и свободы.

Так, в стихотворении *«Желанье»* («Отворите мне темницу...»), написанном в 1832 г., лирический герой просит сначала как будто только временной свободы:

Дайте раз на жизнь и волю,
Как на чуждую мне долю,
Посмотреть поближе мне.

Но во второй части появляется «дворец высокий» с фонтаном, который бы «в мечтаньях рая... / Усыплял и пробуждал». Повторы, обилие внутренних созвучий, анафоры, постоянные эпитеты придают стихотворению черты фольклорной песенности.

«Узник» (1837) написан под арестом перед первой ссылкой. Теперь мечты героя ограничены желаниями сладко поцеловать «красавицу младую» и улететь на коне «в степь, как ветер». Свобода мыслится единственной подлинной ценностью, даже без девицы и дворца. Первой строфе из восьми строк противостоят две таких же. Вторая часть начинается словами: «Но окно тюрьмы высоко...», а заканчивается — «ходит в тишине ночной безответный часовой».

«Черноокая» и конь здесь тоже фигурируют, но именно как недостающая мечта. Последняя строфа («Одинок я — нет отрады:/Стены голые кругом...») лишь описывает место заключения. Акцент сделан не на мечтах о свободе, а на факте непреодолимой несвободы.

К «тюремной» теме примыкает тема изгнанничества. *«Тучи»* (1840). Образы тучки, облака или волны у Лермонтова — устойчивые символы свободы и беспечности, а лирический герой «Туч» несвободен и подавлен: тучки, с которыми он сопоставляет себя, — «вечные странники», но не изгнанники, вопреки первоначальному сравнению; грусть героя — лирическая доминанта стихотворения, окольцованного словами «изгнанники» и «изгнания». Не случайно обращение к тучам нежное — «тучки», а в заглавии стоит мрачное «Тучи». Тучкам «наскучили нивы бесплодные», а для лирического героя это «милый север» со «степью лазурною». Жанр «Туч» — соединение элегии с романсом. Для романса характерно мелодическое трехчастное построение: сравнительно ровная интонация первой строфы, подъем на вопросах второй и понижающий интонацию ответ на них в третьей строфе. Вопросы героя выражают не только тоску, но и бесконечное одиночество героя-изгнанника.

2. Для творчества Андрея Платоновича Платонова характерны устойчивые, сквозные темы. И одним из ключевых в его произведениях является образ странника. Вот и Фома Пухов, герой повести *«Сокровенный человек»*, отправляется в путь на поиск смысла пролетарской революции и вечной истины. Писатель назвал своего любимого героя «сокровенным человеком», духовно одаренным, «потаенным», т. е. внешне вроде бы простым, даже равнодушным, каким-то Иваном-дурачком, а на деле — глубоким философом и правдоискателем. «Без меня народ неполный», — говорит он, давая понять, что кровью и плотью связан с нацией. Он привык странствовать, этот Пухов, и если народ пошел в поход за золотым руном, то он тоже покидает свой домишко.

География повести чрезвычайно обширна: из провинциального Похаринска герой отправляется то в Баку, то в Новороссийск, то в Царицын, то снова в Баку. Чаще всего мы видим его в дороге. Дорога была важнейшим лейтмотивом в произведениях Радищева и Гоголя, Лескова и Некрасова. Как и у русских классиков, дорога у Платонова — сюжетообразующий элемент. Сюжет повести состоит не в столкновении красных и белых,

не в противоборстве героя с враждебными силами, а в напряженных жизненных исканиях Фомы Пухова, поэтому сюжетное движение возможно только тогда, когда герой находится в дороге. Как только он останавливается, его жизнь теряет историческую перспективу. Так происходит со Зворычным, с Шариковым, Перевощиковым. Становясь синонимом духовного поиска, дорога у Платонова постепенно теряет свое пространственное значение. Перемещения Пухова по просторам России весьма хаотичны, логически не мотивированы: «почти бессознательно он гнался жизнью по всяким ущельям земли» (гл. 4). Причем, несмотря на точность географических названий, упомянутые в повести города не имеют конкретных примет и вполне могли бы быть заменены другими. Дело в том, что у героя нет пространственной цели, он ищет не места, а смысла. Блуждания души не нуждаются в реальном, предметном обрамлении.

БИЛЕТ № 10

1. Души «мертвые» и живые в поэме Н. В. Гоголя «Мертвые души».
2. Тема России в лирике А. А. Блока.

1. В поэме Н. В. Гоголя **«Мертвые души»** нашло отражение «все хорошее и дурное, что есть в России от нас» (Н. Гоголь). «Мертвые души» — это не только помещики и чиновники, это «безответно мертвые обыватели», страшные «неподвижным холодом души своей и бесплодной пустыней сердца». Чичиков побывал в пяти помещичьих усадьбах, но это не цикл разрозненных новелл, а единое повествование, развивающееся по своей художественной логике, суть которой определена автором: «Один за другим следуют у меня герои один пошлее другого». На первый взгляд Манилов и Собакевич, Ноздрев и Коробочка не похожи друг на друга (они даже сопоставлены по контрасту: сентиментальный Манилов и кулак Собакевич, домовитая Коробочка и безалаберный «исторический человек» Ноздрев). Однако их объединяет пустота и никчемность, которая становится чертой не только каждого из них, но принадлежностью всего уклада помещичьей жизни России. Вот почему Гоголь строит повествование по принципу усиления пошлости. Дело не в том, конечно, что кто-то из них лучше или хуже, а в том, что одна пошлость сменяет другую, что, по словам Гоголя, «нет ни одного утешительного явления... и что по прочтении всей книги кажется, как бы точно вышел из какого-то душного погреба на божий свет». И если галерея помещиков открывается Маниловым, о котором хотя бы в первую минуту можно сказать: «Какой приятный и добрый человек», — то завершается она «прорехой на человечестве» Плюшкиным.

Но герои «Мертвых душ» не просто духовно убогие люди. Гоголь пишет не только о людских пороках, он связывает их в поэме с социальным положением героев: не случайно их человеческая неприглядность в полной мере раскрывается тогда, когда они, «владельцы товара», решают, как поступить с «мертвыми душами»; подарить, обменять или выгодно продать. Таким образом, в главах о помещиках безобразие крепостнических порядков и нравственная несостоятельность помещиков-дворян показаны как явления одного плана.

Чиновники губернского города, по словам Собакевича: «Мошенник на мошеннике сидит и мошенником погоняет. Все христопродавцы». Лица чиновников сливаются в какое-то безликое круглое пятно, единственным признаком «индивидуальности» становится бородавка («лица у них были полные и круглые, на иных даже были бородавки»).

В среде помещиков и чиновников одно ничтожество сменяет другое. Но над этим сборищем «небокоптителей» возвышается образ Руси. Живое начало русской жизни, будущее страны писатель связывает с народом. Крепостное право уродует и калечит людей, но оно не в состоянии убить живую душу русского человека, которая живет и в «замашистом, бойком» русском слове, и в остром уме, и в плодах труда умелых рук. В лирических отступлениях Гоголь создает образы беспредельной, чудесной Руси и народа-богатыря, поэтому и заканчивается поэма образом Руси-тройки. Каким будет будущее Руси, Гоголь не знает. Но в поэме важен сам пафос этого движения, которое ассоциируется с душой русского человека.

Для «идеального» мира душа бессмертна, ибо она — воплощение Божественного начала в человеке. А в мире «реальном» вполне может быть «мертвая душа», потому что для него душа только то, что отличает живого человека от покойника. В эпизоде смерти прокурора окружающие догадались о том, что у него «была точно душа», лишь когда он стал «одно только бездушное тело». Этот мир безумен — он забыл о душе, а бездуховность и есть причина распада. Только с понимания этой причины может начаться возрождение Руси, возвращение утраченных идеалов, духовности, души. Мир «идеальный» — мир духовности. В нем не может быть Плюшкина, Собакевича, Ноздрева, Коробочки. В нем есть души — бессмертные человеческие души. Он идеален во всех значениях этого слова. И поэтому этот мир нельзя воссоздать эпически. Духовный мир описывает иной род литературы — лирика. Именно поэтому Гоголь определяет жанр произведения как лироэпический, назвав «Мертвые души» поэмой.

На страницах поэмы крестьяне изображены далеко не в розовых красках. Лакей Петрушка спит не раздеваясь и «носит всегда с собой какой-то особенный запах». Кучер Селифан — не дурак выпить. Но именно для крестьян у Гоголя находятся и добрые слова и теплая интонация, когда он говорит, например, о Петре Неуважай-Корыто, Иване Колесо, Степане Пробке. Это все люди, о судьбе которых задумался автор и задался вопросом: «Что вы, сердечные мои, поделывали на веку своем? Как перебивались?»

2. «Этой теме (теме Родины) я сознательно и бесповоротно посвящаю жизнь» (А. Блок — К. Станиславскому).

Образ Родины проявляется в лирике Блока постепенно, она будто открывает то один свой лик, то другой. В стихотворении *«Русь»* (1906) Россия предстает перед читателем таинственной, колдовской землей:

Русь, опоясана реками
И дебрями окружена,
С болотами и журавлями
И с мутным взором колдуна.

Русь сказочно прекрасна. Лирический герой ощущает кровное родство со всем русским и жаждет обновления в столь тесной связи:

Так я узнал в своей дремоте
Страны родимой нищету
И в лоскутах ее лохмотий
Души скрываю наготу.

В России для Блока «жизнь или смерть, счастье или погибель».

Цикл *«Родина»* (1907—1916). Раздумье о судьбе страны, ее прошлом, настоящем и будущем. Вместе с тем любовь к Родине — чувство глубоко личное.

О, нищая моя страна,
Что ты для сердца значишь?
О, бедная моя жена,
О чем так горько плачешь?

(*«Осенний день»*)

Облик России видится Блоку через мотивы дороги, ветра, пути. В стихотворении *«Россия»* Блок исходит в своем понимании России из тютчевских мыслей («Россия, нищая Россия»). Он высказывает предчувствие, что на Россию надвигается что-то страшное, что Россия отдаст «разбойную красу» чародею, который может ее «заманить» и «обмануть», и вместе с тем выражает веру в то, что Россия не пропадет:

Не пропадешь, не сгинешь ты,
И лишь забота затуманит
Твои прекрасные черты.

В цикле *«На поле Куликовом»* Блок обращается к историческому прошлому России, чтобы через прошлое понять современность, он ищет в истории повторяемости, соответствий. Он сопроводил цикл «На поле Куликовом» таким примечанием: «Куликовская битва принадлежит, по убеждению автора, к символическим событиям русской истории. Таким событиям суждено возвращение. Разгадка еще впереди», поэтому герой стихотворения ощущает себя современником двух эпох. Стихотворение открывается величественным образом России, устремленной в даль веков. Первая строфа характеризует застылость и грусть («ст»): «река грустит», «в степи грустят стога». Но уже в следующей строфе образ России приобретает резко динамический характер: восклицание нарушает начальную идиллическую картину: «О, Русь моя! Жена моя!» Начинается иной ритм, ко-

торый передает бешеную скачку степной кобылицы.

Наш путь степной, наш путь в тоске безбрежной,
В твоей тоске, о Русь.

Казалось бы, у всадника появляется светлая надежда: «Пусть ночь. Домчимся. Озарим кострами...» Но успокоение души наступает ненадолго. В последней строфе скачка становится невозможной: «Мелькают версты, кручи...» Стихотворение завершается тревожными нотами, предчувствием чего-то ужасного, кровавого. Образ кровавого заката — символ, в который Блок вкладывает мысли о судьбе России: будущее ее ему видится неясным, далеким, а путь трудным и мучительным.

Меняются лики образа Родины — сначала картина русской природы («Река раскинулась, течет, грустит лениво...»), потом Русь — жена, наконец, Родина святая.

«Из сердца кровь струится» — так мог сказать только поэт, осознавший свою судьбу, свою жизнь, кровно связанную с судьбой и жизнью Родины.

БИЛЕТ № 11

1. Нравственные проблемы в пьесах А. Н. Островского (на примере одного произведения).

2. Тема поэта и поэзии в лирике А. А. Ахматовой. Чтение наизусть одного из стихотворений.

---

1. В основе драмы *«Гроза»* — изображение просыпающегося чувства личности и нового отношения к миру.

Островский показал, что и в окостенелом мирке Калинова может возникнуть характер поразительной красоты и силы. Очень важно, что Катерина родилась и сформировалась в тех же калиновских условиях. В экспозиции пьесы Катерина рассказывает Варваре о своей жизни в девичестве. Главный мотив ее рассказа — все пронизывающая взаимная любовь и воля. Но это была «воля», совершенно не вступавшая в противоречие с веками сложившимся укладом замкнутой жизни женщины, весь круг представлений которой ограничен домашней работой и религиозными мечтаниями.

Это мир, в котором человеку не приходит в голову противопоставлять себя общему, поскольку он еще и не отделяет себя от этой общности, а потому и нет здесь насилия, принуждения. Но Катерина живет в эпоху, когда самый дух этой морали: гармония между отдельным человеком и представлениями среды — исчез и окостеневшая форма отношений держится на насилии и принуждении. Чуткая душа Катерины уловила это. «Да здесь все как будто из-под неволи».

Очень важно, что именно здесь, в Калинове, в душе героини рождается новое отношение к миру, новые чувства, неясные еще самой героине: «Что-то во мне такое необыкновенное. Точно я снова жить начинаю, или... уж и не знаю».

Это смутное чувство — просыпающееся чувство личности. В душе героини оно воплощается в любви. В Катерине рождается и растет страсть.

Проснувшееся чувство любви воспринимается Катериной как страшный грех, потому что любовь к чужому человеку для нее, замужней женщины, есть нарушение нравственного долга. В верности своих нравственных представлений Катерина не сомневается, она только видит, что никому из окружающих дела нет до подлинной сути этой морали.

Она не видит исхода своей муке, кроме смерти, и именно полное отсутствие надежды на прощение толкает ее на самоубийство — грех еще более тяжкий с христианской точки зрения. «Все равно уж душу свою я погубила».

2. Муза (непременно с большой буквы!) часто появляется в лирике Ахматовой вместе с эпитетом «смуглая»:

Муза ушла по дороге
Осенней, узкой, крутой,
И были смуглые ноги
Обрызганы крупной росой...

(*«Муза ушла по дороге...»*)

А недописанную мной страницу —
Божественно спокойна и легка —
Допишет Музы смуглая рука.

(*«Уединение»*)

Будучи по-пушкински смуглой, Муза нередко еще у Ахматовой и «весела» — тоже по-пушкински, если вспомнить знаменитую блоковскую фразу о «веселом имени Пушкина».

Со временем эта обычно полная жизнетворящих сил, душевно-радостная и открытая Муза ахматовских стихов разительно меняется:

Веселой Музы нрав не узнаю:
Она глядит и слова не проронит...
(*«Все отнято: и сила, и любовь...»*)

Поэтесса явственно ощущала сдвиг и времени, и собственного мироощущения, но смысл самого движения, его внутренние силы и направление — все таилось в сфере неясных предчувствий. Художественное творчество ей казалось в этот период чуть ли не единственной незыблемой ценностью.

И печальная Муза моя,
Как слепую, водила меня...

Власть искусства в представлении Ахматовой обычно исцеляюща, она способна вывести человека из круга обступивших его мелких интересов и страстей, подавленности и уныния на высокие солнечные склоны прекрасной и мудрой жизни.

Так много камней брошено в меня, —
Что ни один из них уже не страшен,
И стройной башней стала западня,
Высокою среди высоких башен...
(*«Уединение»*)

Образ искусства как некой высокой башни, поднимающей поэта над мирской суетой, и представление о священной его природе — воплощают мотив избранничества. Уединение, воспетое поэтессой, — это уход не столько от жизни вообще, сколько от легкого и праздного существования.

Ахматова была далека от понимания социальной природы искусства, но выражала в своем творчестве мысль о существовании моральных обязательств художника перед обществом:

Иди один и исцеляй слепых,
Чтобы узнать в тяжелый час сомненья
Учеников злорадное глумленье
И равнодушие толпы.
(*«Нам свежесть слов и чувства простоту...»*)

БИЛЕТ № 12

1. Образ Базарова в романе И. С. Тургенева «Отцы и дети», его авторская оценка.

2. Тема Родины и природы в лирике С. А. Есенина.

---

1. И. С. Тургенев писал А. А. Фету: «Хотел ли я обругать Базарова или его превознести? Я этого сам не знаю, ибо я не знаю, люблю ли я его или ненавижу».

В романе «Отцы и дети» изображается эпоха 50-х гг. XIX в. Два лагеря: дворян и разночинцев. Острая идейная борьба сменяющих друг друга общественных сил. По своим убеждениям Тургенев был сторонником реформистского преобразования России. Но как большой художник он не мог не нарисовать портрет зарождающегося в России социального типа.

Д. И. Писарев: «Сам Тургенев никогда не будет Базаровым, но он вдумался в этот тип и понял его так, как не поймет ни один из наших реалистов». Тургенев: «Мне мечталась фигура сумрачная, дикая, большая, до половины выросшая из почвы, сильная, злобная, честная и все-таки обреченная на гибель». Базаров — личность яркая, покоряющая окружающих своей незаурядностью. Несмотря на напускную развязность, в нем угадывается характер энергичный, мужественный и в то же время искренний и добрый. На фоне бездеятельного Павла Петровича, непрактичного Николая Петровича и «сибаритствующего» Аркадия Базаров выделяется любовью к труду, упорством в достижении цели, стремлением принести России реальную пользу.

Но с другой стороны, Тургенев наделил Базарова чертами, снижающими его образ. Базаров цинично относится к женщинам, любви, браку, семье. Он говорит об Одинцовой: «баба с мозгом» и «богатым телом». Базаров не принимает искусства. По его мнению, «Рафаэль гроша медного не стоит», а всякое искусство есть «искусство наживать деньги». Он признает только естественные науки в силу их полезности для настоящего России.

Базаров отступает от многих своих убеждений. Встреча с Одинцовой обнаруживает в Базарове «романтизм», способность любить.

Герой начинает сомневаться, действительно ли он «нужен России». Перед лицом смерти Базаров начинает понимать цену таких проявлений жизни, как поэзия и красота.

История Базарова иллюстрирует философскую идею Тургенева: какие бы люди ни приходили в мир, как бы страстно они ни желали перевернуть жизнь, как бы ни отрицали духовное начало жизни, они уходят, исчезают, а остается то, что вечно — любовь, дети, земля, небо. «Какое бы страстное, грешное, бунтующее сердце ни скрылось в могиле, цветы, растущие на ней, безмятежно глядят на нас своими невинными глазами... они говорят... о вечном примирении и о жизни бесконечной».

«Рисуя фигуру Базарова, я исключил из круга его симпатий все художественное, я придал ему резкость и бесцеремонность тона — не из нелепого желания оскорбить молодое поколение (!!!), а просто вследствие наблюдений над моим знакомцем, доктором Д. и подобными ему лицами. «Эта жизнь так складывалась, — опять говорил мне опыт, — может быть, ошибочный, но, повторяю, добросовестный; мне нечего было мудрить — и я должен был именно так нарисовать его фигуру... вероятно, многие из моих читателей удивятся, если я скажу им, что за исключением воззрений на художества, — я разделяю почти все его убеждения. А меня уверяют, что я на стороне «отцов»... я, который в фигуре Павла Кирсанова даже погрешил против художественной правды и пересолил, довел до карикатурности его недостатки, сделал его смешным!

Вся причина недоразумений, вся, как говорится, «беда» состояла в том, что воспроизведенный мною базаровский тип не успел пройти чрез постепенные фазисы, через которые обыкновенно проходят литературные типы...

В самый момент появления нового человека — Базарова — автор отнесся к нему критически... объективно. Это многих сбило с толку...» (И. С. Тургенев).

2. Поэзия Есенина отличается необыкновенной целостностью, ибо все в ней — о России. «Моя лирика жива одной большой любовью, любовью к родине. Чувство родины — основное в моем творчестве». В стихотворении 1914 г. *«Гой ты, Русь, моя родная...»* Есенин утверждал: «Если крикнет рать святая: / «Кинь ты Русь, живи в раю!»/ Я скажу: «Не надо рая, / Дайте родину мою», — но и спустя 10 лет в «Руси Советской» он стоит на своем: «Я буду воспевать / Всем существом в поэте / Шестую часть земли / С названьем кратким «Русь». Кровная связь с землей, его породившей, явилась тем главным условием, благодаря которому Есенин смог принести в поэзию русскую природу со всеми ее далями и красками — «изумительными в своей красоте». Второе немаловажное условие состояло в способности увидеть необычное в окружающем его мире обыденной крестьянской жизни. В стихах Есенина все превращается в золото поэзии: и сажа над заслонкой, и квохчущие куры, и кудлатые щенки (стихотворение *«В хате»*). А неброский среднерусский пейзаж поэту видится так:

Край любимый! Сердцу снятся
Скирды солнца в водах лонных,
Я хотел бы затеряться
В зеленях твоих стозвонных.

Или:

Гой ты, Русь, моя родная,
Хаты — в ризах образа...
Не видать конца и края —
Только синь сосет глаза.

Ключевые образы — звон и сон (дрема, туман, дымка). Есенинская Россия — это небесный град Китеж. Она тихо дремлет под звон колоколов «на туманном берегу»:

Молочный дым качает ветром села,
Но ветра нет, есть только легкий звон.
И дремлет Русь в тоске своей веселой,
Вцепивши руки в желтый крутосклон.

Разумеется, Россия Есенина, так же как и Россия Тютчева, Некрасова, Блока, — это лишь поэтический миф. Примечателен тот факт, что есенинская Русь — родная сестра блоковской России. У обоих поэтов рядом с «Россией-тайной», «светлой женой» — другая — «гугнивая матушка Русь», гулящая, нищая и бесприютная:

Сторона ль моя, сторонка,
Горевая полоса.
Только лес, да посолонка,
Да заречная коса...

Но вопреки всему: «Тебе одной плету венок, /Цветами сыплю стежку серую» и «...не любить тебя, не верить — / Я научиться не могу».

БИЛЕТ № 13

1. **Проблематика романа И. А. Гончарова «Обломов».**
2. **Патриотическая тема в лирике М. И. Цветаевой. Чтение наизусть одного из стихотворений.**

---

1. Гончаров назвал роман «Обломов» «романом-монографией». Он имел в виду свой замысел написать историю жизни одного человека, представить глубокое психологическое исследование одной биографии: «У меня был один артистический идеал: это — изображение честной и доброй симпатичной натуры, в высшей степени идеалиста, всю жизнь борющегося, ищущего правды, встречающего ложь на каждом шагу, обманывающегося и впадающего в апатию и бессилие».

В первой части романа неподвижность жизни, дрема, замкнутое существование — это не только признак существования Ильи Ильича, это суть жизни в Обломовке. Она отъединена от всего мира: «Ни сильные страсти, ни отважные предприятия не волновали обломовцев». Эта жизнь по-своему полна и гармонична: это русская природа, сказка, любовь и ласка матери, русское хлебосольство, красота праздников. Эти впечатления детства являются для Обломова идеалом, с высоты которого он судит жизнь, поэтому он не принимает «петербургскую жизнь», его не привлекает ни карьера, ни желание разбогатеть. Посетители Обломова олицетворяют три жизненных пути, которые мог бы пройти Обломов: стать избалованным пижоном, как Волков; начальником отдела, как Судьбинский; писателем, как Пенкин. Обломов уходит в созерцательное бездействие, желая сохранить «свое человеческое достоинство и свой покой». Образ Захара определяет структуру первой части романа. Обломов немыслим без слуги, и наоборот. Оба они дети Обломовки.

Вторая и третья части романа — это испытание дружбы и любви. Действие становится динамичным. Главным антагонистом Обломова выступает его друг Андрей Штольц. Образ Штольца важен для понимания авторского замысла и для более глубокого понимания главного героя. Гончаров намеревался показать Штольца как деятеля, подготавливающего прогрессивные перемены в России. В отличие от Обломова Штольц — это энергичный, деятельный человек, в его речах и поступках чувствуется уверенность, он твердо стоит на ногах, верит в энергию и преобразующую силу человека. Он постоянно в движении (в романе говорится о его переездах: Москва, Нижний Новгород, Крым, Киев, Одесса, Бельгия, Англия, Франция) — и в этом видит счастье. Немецкое трудолюбие, расчетливость и пунктуальность соединяются в Штольце с русской мечтательностью и мягкостью (отец у него немец, а мать русская). Однако в Штольце все-таки ум преобладает над сердцем, он подчиняет контролю даже самые тонкие чувства. Ему недостает человечности, которая является главным свойством Обломова. О детстве и семейной жизни Штольца лишь рассказано. Мы не знаем, чему Штольц радовался, чему огорчался, кто у него друзья, кто враги. Штольц, в противоположность Обломову, пробивает дорогу в жизни сам (блестяще окончил университет, с успехом служит, начинает заниматься собственным делом, наживает дом и деньги). Портрет Штольца контрастен портрету Обломова: «Он весь составлен из костей, мускулов и нервов». Обломов же «обрюзг не по летам», у него «сонный взгляд». Однако и образ Штольца более многомерен, чем кажется на первый взгляд. Он искренне любит Обломова, говорит о «честном» и «верном» сердце Обломова, «которое не подкупишь ничем». Именно Штольца автор наделил пониманием нравственной сути Обломова, и именно Штольц рассказал «литератору» всю историю жизни Ильи Ильича. И в конце романа Штольц находит успокоение в семейном благополучии, он приходит к тому, с чего начал и на чем остановился Обломов. Это «отражение» образов друг в друге можно рассмотреть как процесс соединения крайностей.

Важное место в романе занимает тема любви. Любовь, по мысли Гончарова, — одна из «главных сил» прогресса, миром движет

любовь. Герой проходит испытание любовью. Гончаров не дает развернутого портрета Ольги, но подчеркивает, что в ней не было «ни жеманства, ни кокетства, никакой лжи, никакой мишуры, ни умысла». В первый раз перед Обломовым мелькнул контур его идеала. Разрыв был закономерен, ибо Ольга и Обломов ждали друг от друга невозможного. Он — самоотверженной, безоглядной любви, когда можно пожертвовать всем: «спокойствием, молвой, уважением». Она от него — деятельности, воли, энергии. Но Ольга влюбилась не в Обломова, а в свою мечту. Это чувствует и Обломов, когда пишет ей письмо. В дальнейшем каждый из героев обретает такую жизнь, которая соответствует его идеалу. Ольга выходит замуж за Штольца, Обломов находит сердечную любовь Агафьи Матвеевны. В ее доме на Выборгской стороне «его окружали теперь такие простые, добрые, любящие лица, которые согласились своим существованием подпереть его жизнь, помогать ему не замечать, не чувствовать ее». Исчезнувший мир детства, Обломовка, появляется снова.

2. Поэт — издалека заводит речь,
Поэта — далеко заводит речь...

Это двустишие можно поставить эпиграфом ко всему, что Цветаева сделала в поэзии. Она постоянно видела перед собой дорогу, которая шла «издалека» и уводила «далеко».

Мне и тогда на земле
Не было места,
Мне и тогда на земле
Всюду был дом.

На этой формуле противоречий строится все ее дальнейшее творчество.

Поэзия Цветаевой, чуткая на звуки, различала голоса бесчисленных дорог, уходящих в разные концы света, но одинаково обрывающихся в пучине войны: «Мировое началось во мгле кочевье...»

В канун революции Цветаева вслушивается в «новое звучание воздуха». Родина, Россия входила в ее душу широким полем и высоким небом. Она жадно пьет из народного источника, словно предчувствуя, что надо напиться в запас — перед безводьем эмиграции. Печаль переполняет ее сердце. В то время как, по словам Маяковского, «уничтожились все середины», и «земной шар самый на две раскололся полушарий половины» — красную и белую.

Цветаева равно готова была осудить и тех и других — за кровопролитие:

Все рядком лежат, —
Не развесть межой.
Поглядеть: солдат!
Где свой, где чужой?

Октябрьскую революцию Цветаева не приняла. Лишь много позднее, уже в эмиграции, смогла она написать слова, прозвучавшие как горькое осуждение самой же себе: «Признай, минуй, отвергни Революцию — все равно она уже в тебе — и извечно... Ни одного крупного русского поэта современности, у которого после Революции не дрогнул и не вырос голос, — нет». Но пришла она к этому сознанию непросто.

Лирика Цветаевой в годы революции и Гражданской войны, когда она вся была поглощена ожиданием вести от мужа, который был в рядах белой армии, проникнута печалью и надеждой. Она пишет книгу стихов *«Лебединый стан»*, где прославляет белую армию. Но, правда, прославляет ее исключительно песней глубочайшей скорби и траура, где звучат многие мотивы женской поэзии XIX в.

В 1922 г. Цветаевой было разрешено выехать за границу к мужу. Эмиграция окончательно запутала и без того сложные отношения поэта с миром, со временем. Она и в эмиграции не вписывалась в общепринятые рамки. Марина любила, как утешительное заклинание, повторять: «Всякий поэт, по существу, эмигрант... Эмигрант из Бессмертия во Время, невозвращенец в свое время!»

В статье «Поэт и время» Цветаева писала: «Есть такая страна — Бог, Россия граничит с ней, — так сказал Рильке, сам тосковавший по России всю жизнь». Тоскуя на чужбине по родине и даже пытаясь издеваться над этой тоской, Цветаева прохрипит как «раненое животное, кем-то раненное в живот»:

Тоска по родине! Давно
Разоблаченная морока!
Мне совершенно все равно,
Где совершенно одиноко.

Она даже с рычанием оскалит зубы на свой родной язык, который так обожала:

Не обольщусь и языком
Родным, его призывом млечным.
Мне безразлично — на каком
Не понимаемой быть встречным!

Далее «домоненавистнические» слова:

Всяк дом мне чужд, всяк храм мне пуст...

Затем следует еще более отчужденное, надменное:

И все — равно, и все — едино...

И вдруг попытка издевательства над тоской по родине беспомощно обрывается, заканчиваясь гениальным по своей глубине выдохом, переворачивающим весь смысл стихотворения в душераздирающую трагедию любви к родине:

Но если по дороге — куст
Встает, особенно — рябина...

И все. Только три точки. Но в этих точках — мощное, бесконечно продолжающееся во времени, немое признание в такой сильной любви, на какую неспособны тысячи вместе взятых стихотворцев, пишущих не этими великими точками, каждая из которых как капля крови.

В цветаевской лирике 30-х гг. звучат разные мотивы, один из сильнейших — тоска по родине, любовь к ней — до боли, до готовности к любой жертве:

Ты! Сей руки своей лишусь, —
Хоть двух! Губами подпишусь
На плахе: распрь моих земля —
Гордыня, родина моя!

Цветаеву тянет на родину, но она трезво оценивает ситуацию в Советском Союзе: «Я там не уцелею, ибо негодование — моя страсть, а есть на что».

БИЛЕТ № 14

1. **Стихотворения Ф. И. Тютчева о любви. Чтение наизусть одного из стихотворений.**
2. **Нравственная проблематика рассказа А. И. Солженицына «Матренин двор».**

---

1. Одной из центральных в творчестве Тютчева стала тема любви. Тютчев — поэт возвышенной любви, он раскрывает ее как чувство, несущее человеку и радость, и страдание, «и блаженство, и безнадежность».

С особой драматичностью тема любви и страсти раскрывается в цикле стихотворений, посвященных Е. А. Денисьевой («О, как убийственно мы любим...», «Я очи знал, — о, эти очи!..», «Последняя любовь», «Есть и в моем страдальческом застое...» и др.). Стихотворения данного цикла драматичны по фабуле, по характеру речевой композиции. Часто они представляют собой скрытый диалог двух собеседников, причем один из них присутствует как бы молча:

О, не тревожь меня укорой справедливой!
Поверь, из нас из двух завидней часть твоя;
Ты любишь искренно и пламенно, а я —
Я на тебя гляжу с досадою ревнивой...

В целом эти стихи проникнуты мучительной тоской, отчаянием, воспоминаниями о былом счастье:

О, как убийственно мы любим,
Как в буйной слепоте страстей
Мы то всего вернее губим,
Что сердцу нашему милей!

Любовь у Тютчева похожа на мир природы своей возвышенностью, отрешенностью от быта. Часто эти темы переплетаются. Так, например, ночь является для поэта временем любовного откровения, когда раскрывается глубина чувств. Любовь становится особенно духовной:

В толпе людей, в нескромном шуме дня
Порой мой взор, движенья, чувства, речи
Твоей не смеют радоваться встрече —
Душа моя! О не вини меня!..
Смотри, как днем туманисто-бело
Чуть брезжит в небе месяц светозарный,
Наступит ночь — и в чистое стекло
Вольет елей, душистый и янтарный!

В творчестве Тютчева преобладает понимание любви как символа человеческого существования вообще. Это «блаженно-роковое» чувство, которое требует от человека полной отдачи душевных сил. Стихи Тютчева о любви носят психологический и философский характер, о чем, в частности, писал В. Гиппиус: «Тютчев поднимает любовную лирику на ту же высоту обобщения, на какую была поднята его лирика природы».

2. Стержневая тема творчества А. И. Солженицына — противостояние человека силе зла, как внешнего, так и захватывающего само сердце, история падения, борьбы и величия духа, неотрывная от трагедии России.

В рассказе «*Матренин двор*» автор изобразил народный характер, сумевший сохранить себя в страшной смуте XX в. «Есть такие прирожденные ангелы, они как будто невесомы, они скользят как бы поверх этой жижи», нисколько в ней не утопая, даже касаясь ли стопами ее поверхности?.. Это — праведники, мы их видели, удивлялись («чудаки»), пользовались их добром, в хорошие минуты отвечали им тем же, чем они располагают, — и тут же погружались опять на нашу обреченную глубину».

В чем суть праведности Матрены? В жизни не по лжи. Она вне сферы героического или исключительного, реализует себя в самой что ни на есть обыденной, бытовой ситуации, испытывает на себе все «прелести» советской сельской жизни 1950-х г.: проработав всю жизнь, вынуждена хлопотать о пенсии не за себя, а за мужа, пропавшего с начала войны. Не имея возможности купить торф, который добывается везде вокруг, но не продается колхозникам, она, как и все ее подруги, вынуждена брать его тайком.

Создавая этот характер, Солженицын ставит его в самые обыденные обстоятельства колхозной жизни 1950-х гг. с ее бесправием и надменным пренебрежением к обычному человеку.

Праведность Матрены состоит в ее способности сохранить свое человеческое и в столь недоступных для этого условиях.

Но кому противостоит Матрена, в столкновении с какими силами проявляется ее сущность? В столкновении с Фаддеем, черным стариком, олицетворением зла. Символичен трагический финал рассказа: Матрена погибает под поездом, помогая Фаддею перевозить бревна от ее же собственной избы. «Все мы жили рядом с ней и не поняли, что она есть тот самый праведник, без которого, по пословице, не стоит село. Ни город. Ни земля наша».

БИЛЕТ № 15

1. Человек и природа в лирике А. А. Фета. Чтение наизусть одного из стихотворений.

2. Тема коллективизации в романе М. А. Шолохова «Поднятая целина».

---

1. Творчество Фета знаменует новый этап в развитии русской романтической поэзии.

В основе фетовской поэтики — особая философия, выражающая зримые и незримые связи человека и природы (циклы «Весна», «Лето», «Осень», «Снега», «Гадания», «Вечера и ночи», «Море»).

Романтический герой Фета стремится слиться с запредельным. Только жизнь в запредельном дает ему возможность пережить состояние абсолютной свободы. Но в это запредельное человека ведет природа. Растворяясь в природном мире, погружаясь в самые таинственные ее глубины, герой Фета обретает способность видеть прекрасную душу природы. Самый счастливый миг для него — ощущение полного слияния с природой:

Целый день спят ночные цветы,
Но лишь солнце за рощу зайдет,
Раскрываются тихо листы,
И я слышу, как сердце цветет.

Цветение сердца — символ духовного соединения с природой (причем такого соединения, которое происходит как эстетическое переживание). Чем сильнее захватывает человека эстетическое переживание природы, тем дальше он уходит от реальности. Такое раздвоение и есть художественное проявление романтического «двоемирия». Человек начинает говорить на прекрасном языке природы:

Но безмолвствует, пышно чиста,
Молодая владычица сада:
Только песне нужна красота,
Красоте же и песен не надо.

Обращениям к природе в лирике Фета нет конца:

Распахни мне объятья твои,
Густолистный, развесистый лес.

Лирическому герою хочется соединиться в объятии с лесом для того, чтобы «сладко вздохнуть».

«Шепот, робкое дыханье...» Темы стихотворения: природа, любовь. Свидание в саду. Таинственный полумрак. Безглагольность. «Музыка любви». Фет изображает не столько предметы, явления, сколько оттенки, тени, неопределенные эмоции. Любовная и пейзажная лирика сливаются в одно целое. Ключевые образы лирики Фета — «роза» и «соловей». «Пурпур розы» в финале переходит в торжествующую «зарю». Это символ света любви, восхода новой жизни — высшее выражение душевного подъема.

В стихотворении *«Сияла ночь. Луной был полон сад...»* соединены две основные темы Фета: любовь и искусство (музыка) — самое прекрасное в человеческой жизни. Звуковые повторы усиливают воздействие фетовского образа. Аллитерация (н—л) создает звуковой образ, подчеркивает образ живописный.

Сияла ночь. Луной был полон сад. Лежали
Лучи у наших ног в гостиной без огней.

Стихотворение можно сравнить с пушкинским «Я помню чудное мгновенье...». Так же как и у Пушкина, в фетовском произведении две основные части: говорится о первой встрече с героиней и о второй. Правда, у Фета вторая встреча могла и не быть реальной, а только сильным и живым воспоминанием. Годы, прошедшие после первой встречи, были днями одиночества и тоски: «И много лет прошло томительных и скучных». Последние четыре строки — это смысловое, музыкальное завершение стихотворения. У Фета финал очень значим. Выражается сила истинной любви и истинного искусства, которые поднимают его над временем и смертью:

А жизни нет конца, и цели нет иной,
Как только веровать в рыдающие звуки,
Тебя любить, обнять и плакать над тобой!

2. Сюжет романа **«Поднятая целина»** переносит нас на Дон, на хутор Гремячий Лог, куда одновременно приезжают участники и идеологи будущего конфликта: один, Половцев, ночью, как волк, потому что он белогвардеец, другой, бывший путиловский рабочий и красный моряк Давыдов, — днем, открыто. Половцев хочет втянуть передохнувших после Гражданской казаков в Союз борьбы за освобождение Дона, Давыдов как двадцатипятитысячник должен собрать всех в колхоз, поприжав покрепче кулака. После приезда вожаков стремительно разворачивается сюжетное действие с его основными «узлами»: первым собранием бедняков, принявшим решение раскулачить «богатеньких», сценой раскулачивания Гаева, Лапшинова и прочих, раздачей имущества беднякам, вторым собранием гремяченцев по созданию колхоза, драматическим «бабьим бунтом», сценой пахоты, когда Давыдов сумел организовать социалистическое соревнование бригад. Массовые сцены — художественная особенность нового, советского романа — романа социалистического реализма. Что хочет сказать художник таким сюжетостроением? «Течет» масса народная, выявляя свое, заинтересованное отношение к новым идеям, стало быть, народ — хозяин и творец истории. Так ли это?

Половцев сразу взял в оборот местного агронома и крепкого хозяина Якова Лукича Островнова.

Давыдов сразу начал подзадоривать бедняков: «Кулак гноит хлеб в земле»,— и жалобные голоса незамедлительно откликнулись: «Эти (быки) у богатых, им и ветер в спину»,— а Любишкин предложил: добро богатых нужно отдать в колхоз.

Роман «Поднятая целина» повествует о создании колхоза и полифоничности мнений самих крестьян. Все заинтересованы, равнодушных не было: мужик в лисьем треухе предложил собрать бедняков в один колхоз, середняков — в другой, а лодырей — на выселки. Николай Люшня убежден: «колхоз — дело добровольное, хочешь иди, хочешь — со стороны гляди», т. е. он за свободу выбора. Доводы Кондрата Майданникова, середняка, привлекают, но не убеждают: он верно назвал причины незащищенности единоличного хозяйства — и засуха, и проливные дожди, и неурожай, и свалившаяся вдруг на работника хворость, и смерть хозяина. Он серьезен и обстоятелен, этот человек, который принимал у своей коровы, трепеща, маленького дрожащего бычка, растил как ребенка, а теперь, голосуя за колхоз, отдавал свою «худобу» в чужие руки, возмож-

но, ленивые и равнодушные. «Правда» Кондрата трогает нас до слез, ибо его трудовые мозоли, любовь к родному наделу, животине свидетельствуют о глубокой укорененности в жизни и понятном каждому страхе за будущее. Какая же вина лежит на бездумных устроителях колхозов за миллионы обманутых Майданниковых! А предпосылки трагедии уже обозначены в итогах собрания. «Ты нас не силуй», — прозвучал голос одного из многих. «Таких, как ты, всех угробим», — пообещал коммунист Давыдов, не вдумавшийся в народные мнения. А ведь коряво, без опоры на науку были высказаны идеи фермерского хозяйства на всех уровнях: для богатых, для середняков, для бедняков с постоянной и целенаправленной помощью государства последним.

...Жизнь в Гремячем Логе встала как «норовистый конь перед препятствием», и это естественно: кто-то сводил на общий баз свою скотину, кто-то убивал коров и телушек, объедаясь до болезни мясом, кто-то приходил на конюшню покормить своего коня. Брожение усилилось, когда стало известно, что соседи из другого колхоза претендуют на часть семенного фонда. Мужики готовы были развязать новую Гражданскую войну: «Ярские приехали забирать семфонд!», — а в ответ: «Вас в Соловки надо сажать, собаки на сене!» Страшные по свирепости и жестокости сцены!

В драматических коллизиях романа раскрываются характеры интересные, самобытные, описанные ярко, пластично, с юмором и со слезами. Не может читатель не сочувствовать Давыдову с его широтой души и внутренней правдивостью, но ставшему носителем командно-административной системы и ее заложником, не может не горевать над неустроенностью жизни, несогретостью Нагульнова, верящего в мировую революцию и готового за нее жизнь отдать, несущего в себе страшную идеологию «нагульновщины» и фанатизм, граничащий с безумием.

Значение романа «Поднятая целина», бесспорно, и в мало-мальски правдивом изображении деревни 30-х гг. на фоне лубочной, парадной советской литературы, и в том, что Шолохов, по существу, открыл своим романом «деревенскую прозу» XX в. И наш интерес к произведениям Ф. Абрамова, В. Белова, В. Распутина, В. Тендрякова, В. Шукшина неизменен именно потому, что мы когда-то в школе впервые познакомились с деревенскими проблемами, сроднились с ними благодаря Шолохову.

БИЛЕТ № 16

1. **Изображение русского национального характера в произведениях Н. С. Лескова (на примере одного произведения).**
2. **Военная тема в лирике А. Т. Твардовского. Чтение наизусть одного из стихотворений.**

---

1. Н. С. Лесков. *«Очарованный странник»* — рассказ-повествование Ивана Флягина о своей жизни и судьбе. Ему предначертано было стать монахом. Но другая сила — сила очарования жизни — заставляет его идти дорогами странствий, увлечений, страданий. В ранней молодости он убивает монаха. Потом ворует лошадей для цыган, становится нянькой у маленькой девочки, попадает в плен к татарам, затем его возвращают к помещику, который велит его высечь, он становится конэсером у князя, очаровывается цыганкой Грушей, а затем сбрасывает ее, покинутую князем, по ее же просьбе, в реку, попадает в солдаты, становится офицером и георгиевским кавалером, выходит в отставку, играет в театре и, наконец, уходит в монастырь послушником. Но и в монастыре ему нет покоя: его одолевают «бес и бесенята». Посаженный в яму, он начинает «пророчествовать» о скорой войне и, наконец, отправляется на богомолье на Соловки.

Лесков описывает его как простодушного русского богатыря, напоминающего Илью Муромца.

Жизнь Флягина удивительна, в ней скрыта какая-то тайна. Начав с неразличения добра и зла (не чувствует вины за гибель монаха; пожалел голубков, но изуродовал кошечку), Флягин идет по пути возвышения духа. Итог этого пути — жизнь для всех: «мне за народ очень помереть хочется». Важнейший этап духовного развития героя — открытие красоты в человеке. Именно в любви к Груше он перестает жить только для себя,

подчиняет свое существование заботе о другом человеке. Берет на себя «грех Груши».

«Очарованность» Ивана Флягина может быть понята по-разному: очарованность непонятными силами, колдовством, влиянием загадочных начал бытия, отправивших героя в путь; завороженность красотой и поэзией мира; артистичный склад характера; период «сна души».

Особые свойства характера героя — чувство собственного достоинства. Бесстрашие, абсолютная свобода от страха перед смертью.

История жизни Флягина причудливо соединяет в себе и житие великомученика, и фарс. Автор определяет жанр повести как «трагикомедию».

2. Чувство обязательства живых перед павшими, неизбывное ощущение себя в них, а их в себе, невозможность забвения всего происшедшего — основные мотивы военной лирики А. Твардовского. «...Я жив, я пришел с войны живой и здоровый. Но скольких я недосчитываюсь... сколько людей успели меня прочитать и, может быть, полюбить, а их нет в живых. Это была часть меня».

«Я убит подо Ржевом» — стихотворение написано от первого лица. Эта форма показалась Твардовскому наиболее соответствующей идее стихотворения — единства живых и павших. Погибший солдат видит себя лишь «частицей народного целого», и его волнует, равно как и всех, чьи «очи померкли», все, что свершилось потом, после него. Робкая надежда на то, что «исполнится слово клятвы святой», вырастает в прочную веру — наконец-то попрана «крепость вражьей земли», настал долгожданный День Победы.

В стихотворении *«Дорога до дому»* речь идет о бесконечно долгой дороге войны:

Он был от плеча до плеча награжден,
Но есть ли такая награда,
Что выслужил, выходил, выстрадал он? —
Пожалуй, что нет. И не надо!

Простой факт, переданный поэту старым знакомым о боях на улицах Полтавы, послужил Твардовскому материалом для создания маленькой новеллы *«Рассказ танкиста»*. Поэт не просто пересказал услышанное от майора Архипова, но и ощутил себя участником описываемого события и взял на себя часть вины лирического героя за то, что забыл спросить имя мальчика.

Стихотворение *«Я знаю, никакой моей вины...»* — лаконичное и потому особенно пронзительное. Оно построено как лирический монолог, где настроение колеблется между двумя чувствами: с одной стороны, автор убеждает себя в своей полной невиновности перед павшими на полях Великой Отечественной войны, с другой же — в последней строке пробивается то покаянное ощущение своей вины, которое свойственно всем совестливым людям. Троекратный повтор частицы «все же», выражающей сомнение, выводит на поверхность сознания далеко скрытое чувство не утихающей со временем боли. Чувство это иррационально — собственно, как мог Твардовский «сберечь» своих соотечественников? — но именно поэтому глубоко и истинно. «Я» — живой и «другие» — мертвые — вот основной конфликт стихотворения, так и не разрешенный в финале (многоточие означает еще и то, что внутренний монолог не прекращен, что еще не раз лирический герой будет сам с собой вести этот мучительный разговор).

Стихотворение отличает лексическая простота, отсутствие каких-либо изобразительных эффектов.

БИЛЕТ № 17

1. **Как понимают счастье герои и автор поэмы Н. А. Некрасова «Кому на Руси жить хорошо»? Чтение наизусть отрывка из поэмы.**
2. **Тема Великой Отечественной войны в прозе XX века (на примере одного произведения).**

---

1. Вся поэма Некрасова «Кому на Руси жить хорошо» — это разгорающийся, постепенно набирающий силу мирской сход. Для Некрасова здесь важен сам процесс, важно, что крестьянство не только задумалось о смысле жизни, но и отправилось в трудный и долгий путь правдоискательства.

В «Прологе» завязывается действие. Семеро крестьян спорят, «кому живется весело, вольготно на Руси». Мужики еще не понимают, что вопрос, кто счастливее — поп, помещик, купец, чиновник или царь, — обнару-

живает ограниченность их представления о счастье, которое сводится к материальной обеспеченности. Встреча с попом заставляет мужиков над многим призадуматься.

Ну, вот тебе хваленое
Поповское житье.

Начиная с главы «Счастливые» в направлении поисков счастливого человека намечается поворот. По собственной инициативе к странникам начинают подходить «счастливцы» из низов. Звучат рассказы — исповеди дворовых людей, лиц духовного звания, солдат, каменотесов, охотников. Конечно, «счастливцы» эти таковы, что странники, увидев опустевшее ведро, с горькой иронией восклицают:

Эй, счастие мужицкое!
Дырявое с заплатами,
Горбатое с мозолями,
Проваливай домой!

Но в финале главы звучит рассказ о счастливом человеке — Ермиле Гирине. Рассказ о нем начинается с описания его тяжбы с купцом Алтынниковым. Ермил совестлив. Вспомним, как он рассчитывался с мужиками за долг, собранный на базарной площади:

Весь день с мошной раскрытою
Ходил Ермил, допытывал,
Чей рубль? да не нашел.

Всей своей жизнью Ермил опровергает первоначальные представления странников о сути человеческого счастья. Казалось бы, он имеет «все, что надобно для счастья: и спокойствие, и деньги, и почет». Но в критическую минуту жизни Ермил этим «счастьем» жертвует ради правды народной и попадает в острог. Постепенно в сознании крестьян рождается идеал подвижника, борца за народные интересы. В части «Помещик» странники относятся к господам уже с явной иронией. Они понимают, что дворянская «честь» не много стоит.

Нет, ты нам не дворянское,
Дай слово христианское.

Вчерашние «рабы» взялись за решение проблем, которые издревле считались дворянской привилегией. В заботах о судьбах Отечества дворянство видело свое историческое предназначение. А тут вдруг эту единственную миссию у дворянства перехватили мужики, стали гражданами России:

Помещик не без горечи
Сказал: «Наденьте шапочки,
Садитесь, господа!»

В последней части поэмы появляется новый герой: Гриша Добросклонов — русский интеллигент, знающий о том, что счастье народное может быть достигнуто лишь в результате всенародной борьбы за «непоротую губернию, непотрошеную волость, избытково село»:

Рать подымается
Неисчислимая,
Сила в ней скажется
Несокрушимая!

Пятая глава последней части завершается словами, выражающими идейный пафос всего произведения: «Быть бы нашим странникам под родною крышею, / Если б знать могли они, что творилось с Гришею». Этими строчками как бы дается ответ на вопрос, поставленный в заглавии поэмы. Счастливый человек на Руси — тот, кто твердо знает, что надо «Жить для счастия убогого и темного родного уголка».

2. В повести К. Воробьева *«Убиты под Москвой»* рассказывается о трагедии молодых кремлевских курсантов, посланных на смерть во время наступления немцев под Москвой зимой 1941 г. Писатель ставит важную проблему убийства своих своими же. Ему удалось показать весь ужас предательства своих мальчишек, которые вначале «почти радостно» реагировали на пролетавшие юнкерсы. Главный герой повести Алеша Ястребов, как и все, «нес в себе неуемное, притаившееся счастье», «радость гибкого молодого тела». Описанию юности, свежести в ребятах соответствует и пейзаж: «...Снег — легкий, сухой, голубой. Он отдавал запахом антоновских яблок... ногам сообщалось что-то бодрое и веселое, как при музыке». Молодые лейтенанты ели галеты, хохотали, рыли окопы и рвались в бой. Они не догадывались о подступавшей беде. «Какая-то щупающая душу усмешка» на губах майора НКВД, предупреждение подполковника, что 240 курсантов не получат ни одного пулемета, насторожили Алексея, знавшего наизусть речь Сталина, что «мы будем

бить врага на его территории», и он догадался об обмане. «В его душе не находилось места, куда улеглась бы невероятная явь войны», но читатель догадался, что мальчики-курсанты станут ее заложниками. Завязкой сюжета становится появление самолетов-разведчиков.

Командир капитан Рюмин уже знал: «на нашем направлении прорван фронт», когда в расположении роты появился генерал Переверзев — странный, растерянный, утративший волю. Алексею Ястребову Рюмин посоветовал сказать ребятам, что Переверзев — контуженый боец, изображающий себя генералом. Об истинном положении на фронте рассказал раненый боец: «Нас там хоть и полегла тьма, но живых-то еще больше осталось! Вот и блуждаем теперь».

Появление политрука Анисимова вызвало надежду, когда он «призвал кремлевцев к стойкости и сказал, что из тыла сюда тянут связь и подходят соседи». Но это было очередное вранье. Начинался минометный обстрел, показанный Воробьевым в натуралистических подробностях страданий раненного в живот Анисимова: «Отрежь... Ну, пожалуйста, отрежь...» — умолял он Алексея. «Ненужный слезный крик» накапливался в душе Алексея. Человек «стремительного действия», капитан Рюмин понял: они никому не нужны, они пушечное мясо для отвлечения внимания противника. «Только вперед!» — решает он про себя, ведя в ночной бой курсантов. Они не орали «ура! за Сталина!». Патриотизм курсантов выразился не в лозунге, не во фразе, а почти потолстовски — в поступке. И после победы, первой в жизни, молодая, звенящая радость этих русских мальчишек: «...В пух разнесли! Понимаешь? Вдрызг!»

Но это стало началом развязки. Началась самолетная атака немцев. К. Воробьев потрясающе изобразил ад, используя новые образы: «дрожь земли», «плотная карусель самолетов», «встающие и опадающие фонтаны взрывов», «водопадное слияние звуков». Несобственно-прямая речь как бы воспроизводит страстный внутренний монолог в душе Рюмина: «Но к этому рубежу окончательной победы роту могла привести только ночь, а не этот стыдливый недоносок неба — день! О если б мог Рюмин загнать его в темные ворота ночи!..»

Вторая кульминация сюжета происходит после атаки танков, когда бежавший от них Ястребов увидел прижавшегося к ямке на земле молодого курсанта. «Трус, изменник», — внезапно и жутко догадался Алексей, ничем еще не связывая себя с курсантом». И пришла догадка, что он такой же. Курсант предложил Алексею доложить наверх, что он, Ястребов, сбил юнкерс. «Шкурник», — думает о нем Алексей, угрожая отправкой в НКВД после их спора о том, как быть дальше. В каждом из них боролись страх перед НКВД и совесть. И Алексей понял, что «смерть многолика»: можно убить товарища, подумав, что он изменник, можно убить себя в порыве отчаяния, можно броситься под танк не ради героического поступка, а просто потому, что инстинкт жизни диктует это. К. Воробьев исследует эту многоликость смерти на войне и показывает, как это бывает, без ложного пафоса. Повесть поражает лаконизмом, целомудрием описания трагического.

«Оторопелое удивление Алексея перед тем, чему был свидетель в эти пять дней жизни», рано или поздно уляжется, и тогда он поймет, кто был виноват в нашем отступлении, в гибели самых чистых и светлых, не поймет только, почему седые генералы там, под Москвой, принесли в жертву своих «детей».

У Воробьева в повести как бы столкнулись три правды: «правда» кровавого фашизма, «правда» жестокого сталинизма и высокая правда юношей, живших и умиравших с одной мыслью: «Я отвечаю за все!»

БИЛЕТ № 18

1. **Тема поэта и поэзии в лирике Н. А. Некрасова. Чтение наизусть одного из стихотворений.**
2. **Фронт и тыл в поэме А. Т. Твардовского «Василий Теркин».**

---

1. Тема поэта и поэзии традиционна для русской лирики. Редко кто из поэтов не обращался к своей музе, представшей то резвой, то веселой «вакханочкой», то задумчивой, то суровой и гневной.

Но в стихотворении Некрасова *«Вчерашний день часу в шестом...»* — совсем иная Муза. Между «крестьянкой молодой» и Музой нет никаких различий, они одинаково

дороги и близки поэту. Некрасов в коротком стихотворении сумел сказать и о том, что его Муза — сестра униженной и страдающей крестьянки, что она печалится народной печалью, что она тоже подвергается истязаниям, цензурным и иным гонениям, что он, Некрасов, поэт народа, потому что крестьянка символизирует весь народ.

В стихотворении *«Нет, Музы ласково поющей и прекрасной...»* отношения между Музой и поэтом складываются драматично — это поединок, «ожесточенный бой». Но поединок не заканчивается разрывом — в драматизме борьбы родился прочный кровный союз. Поэт учит Музу не смиряться, не стихать в гневе, изживать всепрощенческие настроения.

«Поэт и гражданин» — драматические раздумья Некрасова о соотношении высокой гражданственности с поэтическим искусством. Перед нами герой, находящийся на распутье и как бы олицетворяющий разные тенденции в развитии русской поэзии тех лет, чувствующий намечающуюся дисгармонию между «гражданской поэзией» и «чистым искусством».

Чувства Поэта изменяются от иронии по отношению к Гражданину, от чувства превосходства над ним к иронии, к обиде на самого себя, затем к чувству необратимой потери человеческих и творческих ценностей и далее (в последнем монологе) к угрюмому озлоблению. Движение чувств у Гражданина: от требования «громить» пороки смело, «обличать зло» к пониманию необходимой для настоящей поэзии активной борьбы, гражданской позиции. По существу, перед нами не поединок двух противников, а взаимный поиск истинного ответа на вопрос о роли поэта и назначении поэзии в общественной жизни. Скорее всего речь идет о столкновении разных мыслей и чувств в душе одного человека. В споре нет победителя, а есть общий, единственно верный вывод: роль художника в жизни общества настолько значительна, что требует от него не только художественного таланта, но и гражданских убеждений.

И уже заканчивая свой жизненный путь, Некрасов вновь обратился к Музе (*«О Муза! Наша песня спета»* и *«О Муза! Я у двери гроба!»*), воскрешая давние образы своей лирики. В стихотворении «Музе» от интимного, личного тона (*«Приди, закрой глаза поэта...»*) совершается переход к высокой патетике (*«На вечный сон небытия»*), а все стихотворение венчается пронзительной лирической нотой: «Сестра народа — и моя!»

Эти перемены интонаций усиливают поэтическое волнение и делают необычайно задушевной тему прочного единства народа, поэта и его Музы. Муза, некогда названная сестрой молодой крестьянки, теперь осознана сестрой народа и сестрой поэта. Через нее поэт нашел дорогу к народу, а народ обрел своего поэта.

Мучительная для Некрасова тема народного признания получает оптимистическое, но не лишенное трагизма разрешение. Когда-то Некрасов писал, что Муза не торопилась порвать с ним «прочного и кровного союза». Теперь он подвел итог, возложив свои надежды на Музу:

Меж мной и честными сердцами
Порваться долго ты не дашь
Живому, прочному союзу!
Нерусский — взглянет без любви
На эту бледную, в крови,
Кнутом иссеченную Музу...

2. Поэма *«Василий Теркин»* состоит из 25 внутренне законченных глав: «На отдыхе», «Перед боем», «Теркин ранен», «Два солдата» и т. д. «Некая летопись — не летопись, хроника — не хроника», — говорил о своей поэме Твардовский.

Это цельное поэтическое произведение, связанное внешне и внутренне идейно-художественным единством. В нем все на своих местах: начало, развитие, завершение действия; разные грани широчайшей многоцветной картины — жизни народа на войне.

Герои в поэме Твардовского, однако, не только воюют. Они смеются, любят, пишут письма, рассказывают друг другу байки, мечтают о мирной жизни, поют, пляшут. Твардовский-реалист органически объединяет быт и высокий полет мечты, трагедию и юмор, бои и отдых, гибель и жизнь, безоглядное мужество и ужас перед смертью.

Рядом с бойцами, хотя и в глубоком тылу, живут и трудятся для победы старики, женщины, своей любовью и верностью вдохновляя солдат на мужество:

Да, друзья, любовь жены, —
Кто не знал — проверьте, —
На войне сильней войны
И, быть может, смерти.

Народное бытие в суровые годы энциклопедически освещено в исторически последовательном движении. В развитии сюжета, обусловленном военными событиями, можно выделить три этапа.

Начало совпадает с самым трудным и трагическим временем — периодом отступления. Ни на одно мгновение ни герой, ни автор не теряли уверенности, что «Срок придет, назад вернемся, / Что отдали — все вернем».

Характер героических событий начинает заметно меняться примерно с глав «Гармонь», «Два солдата». Здесь вырисовывается граница второй части произведения — появляется новое дыхание в битве с захватчиками. Хотя враг еще силен и опасен, наступление его остановлено окончательно. Эта мысль наиболее ярко выражена в одной из лучших глав — «Поединок». Схватка Теркина с фашистом многозначна, конкретна и обобщенно-символична, поскольку олицетворяет столкновение двух враждебных сил, предваряет окончательный итог сражения:

Как на древнем поле боя,
Грудь на грудь, что щит на щит, —
Вместо тысяч бьются двое,
Словно схватка все решит.

Философское осмысление борьбы с фашизмом продолжено примерно до главки «О любви». Далее следует поэтический отклик на самый радостный этап войны — изгнание гитлеровских войск за пределы России и освобождение Европы: «В наступлении», «По дороге на Берлин».

В поэме «Василий Теркин», которую А. Т. Твардовский назвал «Книгой про бойца», создан образ русского человека на войне. Это не только образ героя-фронтовика, это прежде всего образ обыкновенного человека, который воплотил в себе массовый героизм русских людей во время Великой Отечественной войны. Теркин — солдат, но не солдат по призванию, профессиональный военный, он обыкновенный русский человек, поставленный перед необходимостью защищать свою Родину от врага. Для него война — это работа, ратный труд. Он человек самый смертный и самый земной: «В нем — пафос пехоты, войска, самого близкого к земле, к холоду, к огню и смерти». По роду службы и духу своему Василий Теркин наиболее чуток к законам войны и жизни. Ему все сподручно, везде удобно — особенно в кругу боевых товарищей. Он всегда нужен, всеми любим. В каждом деле он мастак, умелец, он может развести пилу, сыграть на гармони, починить часы, готов построить дом, сложить печь; но сейчас герой воюет и воюет так же дельно, спокойно и уверенно.

Искренней шуткой, толковым советом, собственным поведением под огнем показывает герой, как надо беречь жизнь. Его оптимизм и нравственное здоровье — от сознания правоты, чувства реальности, долга перед людьми, перед родной землей, всеми поколениями соотечественников. Это «русский чудо-человек» — национальный тип, ведущий свою родословную от бытовой солдатской сказки. На войне Василий Теркин заодно с жизнью, и именно потому он так смел, неуязвим, свободен и обаятелен.

БИЛЕТ № 19

1. Художественные особенности сказок М. Е. Салтыкова-Щедрина (на примере одной сказки).

2. Стихотворения Юрия Живаго в романе Б. Л. Пастернака «Доктор Живаго».

1. М. Е. Салтыков-Щедрин написал более 30 сказок. Обращение к этому жанру было естественным для Салтыкова-Щедрина. Сказочными элементами (фантастикой, гиперболой, условностью и т. д.) пронизано все его творчество. Темы сказок: *деспотическая власть* («Медведь на воеводстве»), *господа и рабы* («Повесть о том, как один мужик двух генералов прокормил», «Дикий помещик»), *страх как основа рабской психологии* («Премудрый пискарь»), *каторжный труд* («Коняга») и др. Объединяющим тематическим началом всех сказок выступает жизнь народа в ее соотнесенности с жизнью господствующих сословий.

Что сближает сказки Салтыкова-Щедрина с народными? Типичные сказочные зачины («Жили-были два генерала...», «В некотором царстве, в некотором государстве жил-был помещик...»; присказки («по щучьему велению», «ни в сказке сказать, ни пером описать»); характерные для народной речи обороты («думал-думал», «сказано — сделано»); приближенные к народному языку син-

таксис, лексика, орфоэпия. Преувеличения, гротеск, гипербола: один из генералов съедает другого; «дикий помещик», как кошка, в один миг взбирается на дерево; мужик варит суп в пригоршне. Как и в народных сказках, чудесное происшествие завязывает сюжет: два генерала «вдруг оказались на необитаемом острове»; по милости божьей «не стало мужика на всем пространстве владений глупого помещика». Народной традиции Салтыков-Щедрин следует и в сказках о животных, когда в аллегорической форме высмеивает недостатки общества.

Отличие: переплетение фантастического с реальным и даже исторически достоверным. *«Медведь на воеводстве»*: среди действующих лиц — зверей вдруг появляется образ Магницкого, известного в русской истории реакционера: еще до начала появления Топтыгина в лесу были уничтожены Магницким все типографии, студенты отданы в солдаты, академики заточены. В сказке «Дикий помещик» герой постепенно деградирует, превращаясь в животное. Невероятная история героя во многом объясняется тем, что он читал газету «Весть» и следовал ее советам. Салтыков-Щедрин одновременно соблюдает форму народной сказки и разрушает ее. Волшебное в сказках Салтыкова-Щедрина объясняется реальным, читателю не удается уйти от действительности, которая постоянно чувствуется за образами зверей, фантастическими событиями. Сказочные формы позволяли Салтыкову-Щедрину по-новому представить близкие ему идеи, показать или высмеять общественные недостатки.

Сказка *«Дикий помещик»* — помещик ненавидел крестьян, но, оставшись без Сеньки, совершенно одичал. Жизнь за счет народного труда превратила его в паразита. С исчезновением мужика наступают всяческие лишения, после которых российский дворянин превращается в дикого зверя. Салтыков-Щедрин убежден в том, что народ — созидатель основных материальных и духовных ценностей, опора государства.

«Премудрый пискарь» — образ до смерти перепуганного обывателя, который «все только распостылую жизнь свою бережет». Может ли быть для человека смыслом жизни лозунг — «выжить и щуке в хайло не попасть»?

Тема сказки связана с разгромом народовольцев, когда многие представители интеллигенции, испугавшись, отошли от общественных дел. Создается тип труса, жалкого, несчастного. Эти люди не сделали никому плохого, но прожили жизнь бесцельно, без порывов. Эта сказка о гражданской позиции человека и о смысле человеческой жизни. Вообще автор предстает в сказке сразу в двух лицах: народный сказитель, простачок-балагур и одновременно человек, умудренный жизненным опытом, писатель-мыслитель, гражданин. В описании жизни животного царства с присущими ему деталями вкрапливаются детали реальной жизни людей. В языке сказки сочетаются сказочные слова и обороты, разговорный язык третьего сословия и публицистический язык того времени.

2. Свидетельство Юрия Живаго о своем времени и о себе — это стихи, которые были найдены в его бумагах после его смерти. В романе они выделены в отдельную часть. Перед нами не просто небольшой сборник стихотворений, но цельная книга, имеющая собственную строго продуманную композицию. Открывается она стихотворением о Гамлете, который в мировой культуре стал образом, символизирующим раздумья над характером собственной эпохи. «Гамлет» Шекспира — один из шедевров переводческого искусства Пастернака. Одно из важнейших изречений принца датского в пастернаковском переводе звучит так: «Порвалась дней связующая нить. / Как мне отрывки их соединить!» Гамлету Юрий Живаго вкладывает в уста слова Иисуса Христа из молитвы в Гефсиманском саду, в которой он просит Отца своего об избавлении его от чаши страданий.

Завершается эта поэтическая книга стихотворением, которое так и называется — «Гефсиманский сад». В нем звучат слова Христа, обращенные к апостолу Петру, защищавшему мечом Иисуса от тех, кто пришел его схватить и предать мучительной смерти. Он говорит, что «спор нельзя решать железом», и потому Иисус приказывает Петру: «Вложи свой меч на место, человек». Перед нами, в сущности, оценка Юрием Живаго тех событий, которые происходят в его стране и во всем мире. Это отказ «железу», оружию в

возможности решить исторический спор, установить истину. И в этом же стихотворении присутствует мотив добровольного самопожертвования во имя искупления человеческих страданий и мотив будущего Воскресения. Таким образом, открывается книга стихотворений темой предстоящих страданий и сознанием их неизбежности, а заканчивается темой добровольного их принятия и искупительной жертвы. Центральным же образом книги (и книги стихотворений Юрия Живаго, и книги Пастернака о Юрии Живаго) становится образ горящей свечи из стихотворения «Зимняя ночь», той свечи, с которой начался Юрий Живаго как поэт.

Образ свечи имеет в христианской символике особое значение. Обращаясь к своим ученикам в Нагорной проповеди, Христос говорит: «Вы свет мира. Не может укрыться город, стоящий на верху горы. И, зажегши свечу, не ставят ее под сосудом, но на подсвечнике, и светит всем в доме. Так да светит свет ваш пред людьми, чтобы они видели ваши добрые дела и прославляли Отца вашего небесного». Книга стихотворений Юрия Живаго — это его духовная биография, соотнесенная с его земной жизнью, и его «образ мира, в слове явленный».

БИЛЕТ № 20

1. **Гуманизм романа Ф. М. Достоевского «Преступление и наказание».**
2. **Романтические мотивы в лирике М. И. Цветаевой. Чтение наизусть одного из стихотворений.**

---

1. «Своевольное убийство даже последнего из людей, самого зловредного из людей не разрешается духовной природой человека... Вечный закон вступил в свои права, и он (Раскольников) попал под его власть. Христос пришел не нарушать, а исполнять закон... Не так поступали те, которые были подлинно великими и гениальными, которые совершали великие деяния для всего человечества. Они не считали себя сверхчеловеками, которым все дозволено, и потому много могли дать «человеческому» (Н. Бердяев).

Достоевского, по его собственному признанию, волновала судьба «девяти десятых человечества», нравственно униженных, социально обездоленных в условиях современного ему буржуазного строя. *«Преступление и наказание»* — роман, воспроизводящий картины социальных страданий городской бедноты.

Крайняя нищета характеризуется тем, что «идти больше некуда». Образ нищеты постоянно варьируется в романе. Это и судьба Катерины Ивановны, оставшейся после смерти мужа с тремя малолетними детьми. Это и судьба самого Мармеладова. Трагедия отца, вынужденного принять падение дочери. Судьба Сони, совершившей «подвиг преступления» над собой ради любви к близким. Мучения детей, выраставших в грязном углу, рядом с пьяным отцом и умирающей, раздраженной матерью, в атмосфере постоянных ссор.

Допустимо ли ради счастья большинства уничтожение «ненужного» меньшинства? Достоевский всем художественным содержанием романа отвечает: нет — и последовательно опровергает теорию Раскольникова: если один человек присваивает себе право физического уничтожения ненужного меньшинства ради счастья большинства, то «простой арифметики» не получится: кроме старухи-процентщицы, Раскольников убивает и Лизавету — ту самую униженную и оскорбленную, ради которой, как он пытается внушить себе, и был поднят топор.

Если Раскольников и ему подобные берут на себя такую высокую миссию — защитников униженных и оскорбленных, то они неизбежно должны считать себя людьми необыкновенными, которым все позволено, т. е. неизбежно кончать презрением к тем самым униженным и оскорбленным, которых они защищают.

Если разрешить себе «кровь по совести», то неизбежно превратишься в Свидригайлова. Свидригайлов — тот же Раскольников, но уже окончательно «исправленный» от всяких предрассудков. Свидригайлов преграждает Раскольникову все пути, ведущие не только к раскаянию, но даже к чисто официальной явке с повинной. И не случайно только после самоубийства Свидригайлова Раскольников учиняет эту явку с повинной.

Важнейшую роль в романе играет образ Сони Мармеладовой. Деятельная любовь

к ближнему, способность отозваться на чужую боль (особенно глубоко проявившаяся в сцене признания Раскольникова в убийстве) делают образ Сони идеальным. Именно с позиций этого идеала в романе и произносится приговор. Для Сони все люди имеют одинаковое право на жизнь. Никто не может добиваться счастья, своего или чужого, путем преступления. Соня, по мысли Достоевского, воплощает народное начало: терпение и смирение, безмерную любовь к человеку.

Спасает и воссоединяет заблудшего человека с Богом только любовь. Сила любви такова, что она может содействовать спасению даже такого нераскаявшегося грешника, как Раскольников.

Религия любви и самопожертвования приобретает исключительное и решающее значение в христианстве Достоевского. Мысль о неприкосновенности любой человеческой личности играет главную роль в понимании идейного смысла романа. В образе Раскольникова Достоевский казнит отрицание самоценности человеческой личности и показывает, что любой человек, в том числе и отвратительная старуха-процентщица, священен и неприкосновенен, и в этом отношении люди равны.

Протест Раскольникова связан с острой жалостью к бедным, страдающим и беспомощным.

2. Удивительная личностная наполненность, глубина чувств и сила воображения позволяли М. И. Цветаевой на протяжении всей жизни — а для нее характерно романтическое ощущение *единства жизни и творчества* — черпать поэтическое вдохновение из безграничной, непредсказуемой и в то же время постоянной, как море, собственной души. Иными словами, от рождения до смерти, от первых стихотворных строчек до последнего вздоха она оставалась, если следовать ее собственному определению, «чистым лириком».

Одна из главных черт этого «чистого лирика» — самодостаточность, творческий индивидуализм и даже эгоцентризм. Они проявляются в постоянном ощущении собственной непохожести на других, обособленности своего бытия в мире иных — нетворческих — людей, в мире быта.

Своеобразие цветаевской позиции — и в том, что ее лирическая героиня всегда абсолютно тождественна личности поэта: Цветаева ратовала за предельную искренность поэзии, поэтому любое «я» стихотворений должно, по ее мнению, полновесно представительствовать за биографическое «я», с его настроениями, чувствами и цельным мироощущением.

Поэзия Цветаевой — прежде всего вызов миру. О любви к мужу она скажет в раннем стихотворении: «Я с вызовом ношу его кольцо!»; размышляя о бренности земной жизни и земных страстей, пылко заявит: «Я знаю правду! Все прежние правды — ложь!»; в цикле «Стихи о Москве» представит себя умершей и противопоставит миру живых, хоронящих ее:

По улицам оставленной Москвы
Поеду — я, и побредете — вы.
И не один дорогою отстанет,
И первый ком о крышку гроба грянет, —
И наконец-то будет разрешен
Себялюбивый, одинокий сон.

(*«Настанет день — печальный, говорят...»*)

В стихах эмигрантских лет цветаевское противостояние миру и ее программный индивидуализм получают уже более конкретное обоснование: в эпоху испытаний и соблазнов поэт видит себя в числе немногих, сохранивших прямой путь чести и мужества, предельной искренности и неподкупности:

Некоторым, без кривизн, —
Дорого дается жизнь.

(*«Некоторым — не закон...»*)

Но главное противостояние в мире Цветаевой — это вечное противостояние поэта и черни, творца и мещанина. Цветаева утверждает право творца на свой собственный мир, право на творчество. Подчеркивая вечность противостояния, она обращается к *истории, мифу, преданию*, наполняя их собственными чувствами и собственным мироощущением. Вспомним, что лирическая героиня Марины Цветаевой всегда равна ее личности, поэтому многие сюжеты мировой культуры, вошедшие в ее поэзию, становятся иллюстрациями к ее лирическим размышлениям, а герои мировой истории и культуры — средством воплощения индивидуального «я».

БИЛЕТ № 21

1. **Тема семьи в романе Л. Н. Толстого «Война и мир».**
2. **Темы и образы ранней лирики В. В. Маяковского. Чтение наизусть одного из стихотворений.**

---

1. Мысль о духовных основах семейственности как внешней формы единения между людьми получила особое выражение в эпилоге романа «Война и мир». В семье как бы снимается противоположность между супругами, в общении между ними взаимодополняется ограниченность любящих душ. Такова семья Марьи Болконской и Николая Ростова, где соединяются в высшем синтезе столь противоположные начала Ростовых и Болконских. Прекрасно чувство «гордой любви» Николая к графине Марье, основанное на удивлении «перед ее душевностью, перед тем почти недоступным для него, возвышенным, нравственным миром, в котором всегда жила его жена». И трогательна покорная, нежная любовь Марьи «к этому человеку, который никогда не поймет всего того, что она понимает, и как бы от этого она еще сильнее, с оттенком страстной нежности, любила его».

В эпилоге «Войны и мира» под крышей лысогорского дома собирается новая семья, соединяющая в прошлом разнородные ростовские, болконские, а через Пьера Безухова еще и каратаевские начала. «Как в настоящей семье, в лысогорском доме жило вместе несколько совершенно различных миров, которые, каждый удерживая свою особенность и делая уступки один другому, сливались в одно гармоническое целое. Каждое событие, случавшееся в доме, было одинаково — радостно или печально — важно для всех этих миров; но каждый мир имел совершенно свои, независимые от других, причины радоваться или печалиться какому-либо событию».

Это новое семейство возникло не случайно. Оно явилось результатом общенационального единения людей, рожденного Отечественной войной. Так по-новому утверждается в эпилоге связь общего хода истории с индивидуальными, интимными отношениями между людьми. 1812 год, давший России новый, более высокий уровень человеческого общения, снявший многие сословные преграды и ограничения, привел к возникновению более сложных и широких семейных миров. Хранителями семейных устоев оказываются женщины — Наташа и Марья. Между ними есть прочный, духовный союз.

Ростовы. Особые симпатии писателя вызывает патриархальная семья Ростовых, в поведении которой проявляются высокое благородство чувств, доброта (даже редкая щедрость), естественность, близость к народу, нравственная чистота и цельность. Дворовые Ростовых — Тихон, Прокофий, Прасковья Саввишна — преданы своим господам, ощущают себя с ними единой семьей, обнаруживают понимание и проявляют внимание к барским интересам.

Болконские. Старый князь представляет цвет дворянства эпохи Екатерины II. Его характеризует истинный патриотизм, широта политического кругозора, понимание подлинных интересов России, неукротимая энергия. Андрей и Марья — передовые, образованные люди, ищущие новые пути в современной жизни.

Семейство *Курагиных* несет одни беды и несчастья в мирные «гнезда» Ростовых и Болконских.

При Бородине, на батарее Раевского, куда попадает Пьер, чувствуется «общее всем, как бы семейное оживление». «Солдаты... мысленно приняли Пьера в свою семью, присвоили себе и дали ему прозвище. «Наш барин» прозвали его и про него ласково смеялись между собой».

Так чувство семьи, которое в мирной жизни свято берегут близкие к народу Ростовы, окажется исторически значимым в ходе Отечественной войны 1812 г.

2. В. Маяковский как поэт сформировался в среде футуристов, но, будучи ярче, талантливее друзей, проложил свою дорогу в поэзии, неразрывно связанную с трагическими десятилетиями русской истории начала века.

Маяковский обладает удивительной способностью из всего делать поэзию, в незначительном видеть важное. Ему больно за людей, которые не хотят замечать красоту мира, живут серой, будничной жизнью. В знаменитом стихотворении «Послушайте!» он обращается со страстным призывом под-

няться над прозой жизни и увидеть вокруг себя не «плевочки», а звезды, он хочет зажечь человеческие души, чтобы в каждой «обязательно была звезда». Он зовет человека к возвышенным целям, к обновлению, преображению, напоминает ему о его высоком предназначении.

Человек,
землю саму
зови на вальс!
Возьми и небо заново вышей,
новые звезды придумай и выставь...

Однако толпа глуха к этому крику души поэта. Во многих стихах он рассказывает о своих безнадежных попытках прийти к людям, поведать им о своих страданиях, разделить их горе. Но каждый раз эти попытки оказываются безуспешными. Поэт ощущает страшное, трагическое одиночество.

...Это совершенно невыносимо!
Весь как есть искусан злобой.
Злюсь не так, как могли бы вы:
как собака лицо луны гололобой —
взял бы
и все обвыл.

У Маяковского сквозь трагическое одиночество, отъединенность от людей отчетливо просматривается тяга к человеческому теплу, участию, пониманию.

Слушайте ж:
Все, чем владеет моя душа,
— а ее богатства пойдите смерьте ей! —
великолепие,
что в вечность украсит мой шаг,
и самое мое бессмертие,
которое, громыхая по всем векам,
коленопреклоненных соберет мировое вече, —
все это — хотите? —
сейчас отдам
за одно только слово
ласковое,
человечье.

Он хочет разорвать одиночество и кричит:

Послушайте!
Ведь если звезды зажигают —
Значит, это кому-нибудь нужно?

Лирический герой Маяковского не хочет изоляции от большого человеческого оркестра. Сквозная метафора «люди-оркестр» в стихотворении «Скрипка и немножко нервно» выявляет позицию «Я», которому хочется преодолеть оставленность всеми, побрататься с любым, кто ему поверит, хоть с нежной скрипкой, «выплакивавшей» свое одиночество без слов, без такта. Отчаяние свое лирический герой выражает резко, грубо, иронично. В стихотворении «Нате!» ирония переходит в гротеск: «Вы» — не люди, а «обрюзгший жир», у мужчин — «в усах капуста», «женщины смотрят устрицей из раковин вещей». Зато свое сердце поэт сравнивает с хрупкой, трепетной бабочкой («бабочка трепетного сердца»), которую толпа, «стоглавая вошь», может легко раздавить.

Миру корысти, пошлости, бездуховности Маяковский противопоставляет любовь. «Любовь — это сердце всего», — утверждает поэт.

Письма и стихи, посвященные Л. Ю. Брик, раскрывают всю глубину и силу чувств поэта, которому «кроме любви... нету солнца», который «душу цветущую любовью выжег».

Поэзия Маяковского поднимает глубокие нравственные проблемы, в которых перемешаны добро и зло, прекрасное и безобразное, земное и возвышенное, сиюминутное и вечное.

БИЛЕТ № 22

1. **Патриотическая тема в романе Л. Н. Толстого «Война и мир».**
2. **Лирический цикл А. А. Блока «Стихи о Прекрасной Даме». Чтение наизусть одного из стихотворений.**

---

1. В экстремальных ситуациях, в моменты великих потрясений и глобальных перемен человек обязательно проявит себя, покажет свою внутреннюю сущность, те или иные качества своей натуры. В романе Толстого «Война и мир» кто-то произносит громкие слова, занимается шумной деятельностью или бесполезной суетой, кто-то испытывает простое и естественное чувство «потребности жертвы и страдания при сознании общего несчастья». Первые лишь мнят себя патриотами и громко кричат о любви к Отечеству, вторые — патриоты, по сути, — отдают жизнь во имя общей победы.

В первом случае мы имеем дело с ложным патриотизмом, отталкивающим своей фальшью, эгоизмом и лицемерием. Так ведут себя светские вельможи на обеде в честь

Багратиона; при чтении стихов о войне «все встали, чувствуя, что обед был важнее стихов». Лжепатриотическая атмосфера царит в салоне Анны Павловны Шерер, Элен Безуховой и в других петербургских салонах: «...спокойная, роскошная, озабоченная только призраками, отражениями жизни, петербургская жизнь шла по-старому; и из-за хода этой жизни надо было делать большие усилия, чтобы сознавать опасность и то трудное положение, в котором находился русский народ. Те же были выходы, балы, тот же французский театр, те же интересы дворов, те же интересы службы и интриги. Этот круг людей был далек от осознания общероссийских проблем, от понимания великой беды и нужды народа в эту войну. Свет продолжал жить своими интересами, и даже в минуту всенародного бедствия здесь царят корыстолюбие, выдвиженчество, службизм.

Лжепатриотизм проявляет и граф Растопчин, который расклеивает по Москве глупые «афишки», призывает жителей города не оставлять столицы, а затем, спасаясь от народного гнева, сознательно отправляет на смерть безвинного сына купца Верещагина.

Лжепатриотом представлен в романе Берг, который в минуту всеобщего смятения ищет случая поживиться и озабочен покупкой шифоньерочки и туалета «с аглицким секретом». Ему и в голову не приходит, что сейчас стыдно думать о шифоньерочках. Таков и Друбецкой, который, подобно другим штабным офицерам, думает о наградах и продвижении по службе, желает «устроить себе наилучшее положение, особенно положение адъютанта при важном лице, казавшееся ему особенно заманчивым в армии». Наверное, не случайно накануне Бородинской битвы Пьер замечает на лицах офицеров это жадное возбуждение, он мысленно сравнивает его с «другим выражением возбуждения», «которое говорило о вопросах не личных, а общих, вопросах жизни и смерти».

О каких «других» лицах идет речь? Это лица простых русских мужиков, одетых в солдатские шинели, для которых чувство Родины свято и неотъемлемо. Истинные патриоты в батарее Тушина сражаются и без прикрытия. Да и сам Тушин «не испытывал ни малейшего неприятного чувства страха, и мысль, что его могут убить или больно ранить, не приходила ему в голову». Живое, кровное чувство Родины заставляет солдат с немыслимой стойкостью сопротивляться врагу. Купец Ферапонтов, отдающий на разграбление свое имущество при оставлении Смоленска, тоже, безусловно, патриот. «Тащи все, ребята, не оставляй французам!» — кричит он русским солдатам.

Пьер Безухов отдает свои деньги, продает имение, чтобы экипировать полк. Чувство обеспокоенности за судьбы своей страны, сопричастность общему горю заставляет его, обеспеченного аристократа, идти в самое пекло Бородинской битвы.

Истинными патриотами были и те, кто покинул Москву, не желая покориться Наполеону. Они были убеждены: «Под управлением французов нельзя было быть». Они «просто и истинно» делали «то великое дело, которое спасло Россию».

Петя Ростов рвется на фронт, потому что «Отечество в опасности». А его сестра Наташа освобождает подводы для раненых, хотя без семейного добра она останется бесприданницей.

Истинные патриоты в романе Толстого не думают о себе, они чувствуют потребность собственного вклада и даже жертвы, но не ждут за это награды, потому что несут в душе неподдельное святое чувство Родины.

2. Центральный цикл первого тома блоковской лирической трилогии — *«Стихи о Прекрасной Даме»*. Именно эти стихи до конца жизни оставались для Блока самыми любимыми. Как известно, в них отразились любовный роман молодого поэта с будущей женой Л. Д. Менделеевой и увлечение философскими идеями Вл. Соловьева. В учении философа о Душе мира, или Вечной Женственности, Блока привлекала мысль о том, что именно через *любовь* возможно устранение эгоизма, единение человека и мира. «Высокая» любовь к миру открывается человеку через любовь к земной женщине, в которой нужно суметь прозреть ее небесную природу.

«Стихи о Прекрасной Даме» многоплановы. Там, где в них говорится о реальных чувствах и передается история «земной» любви, — это произведения интимной лирики. Но «земные» переживания и эпизоды личной биографии в лирическом цикле Блока важны не сами по себе — они используются поэтом как материал для вдохновенного

преобразования. Важно не столько увидеть и услышать, сколько *прозреть* и расслышать; не столько рассказать, сколько *поведать* о «несказанном».

Сюжет блоковского цикла «Стихи о Прекрасной Даме» — это сюжет *ожидания* встречи с возлюбленной, встречи, которая преобразит мир и героя, соединит землю с небом. Участники этого сюжета — «он» и «она». Многопланов облик героини. С одной стороны, это вполне реальная, «земная» женщина, каждое свидание с которой открывает в ней лирическому герою какую-либо новую черту. «Она стройна и высока, // Всегда надменна и сурова». Герой видит ее «каждый день издалека» или встречается с ней «на закате». В разные встречи на ней может быть «сребристо-черный мех» или «белое платье». Она скрывается «в темные ворота» и т. п. С другой же стороны, перед нами небесный, мистический образ «Девы», «Зари», «Величавой Вечной жены», «Святой», «Ясной», «Непостижимой»... То же можно сказать и о герое цикла. «Я и молод, и свеж, и влюблен» — вполне «земная» самохарактеристика. А далее он уже «безрадостный и темный инок» или «отрок», зажигающий свечи.

Драматизм ситуации ожидания — в противопоставлении земного и небесного, в заведомом неравенстве лирического героя и Прекрасной Дамы. В их отношениях возрождается атмосфера средневекового рыцарства: предмет любви лирического героя вознесен на недосягаемую высоту, его поведение определяется ритуалом самозабвенного служения. «Он» — влюбленный рыцарь, смиренный инок, готовый к самоотречению схимник. «Она» — безмолвная, невидимая и неслышимая; бесплотное средоточие веры, надежды и любви лирического героя.

БИЛЕТ № 23

1. А. П. Чехов — обличитель мещанства и пошлости (на примере одного произведения).

2. Рассказ о творчестве одного из поэтов серебряного века.

---

1. Рассказ *«Ионыч»* А. П. Чехова построен на сопоставлении двух миров — Старцева и Туркиных. В начале рассказа Туркины — это духовно примитивная среда провинциального города, это символ пошлости и шаблонного мышления. Здесь литература сведена до уровня домашнего времяпрепровождения, музыка — до громкого стука по клавишам, театр — до кривлянья лакея. Старцев же при всей своей прозаичности земского доктора лучше их: он сумел увидеть в Котике что-то особенное, милое, он говорил с ней о литературе, об искусстве, чувствовал смутное недовольство жизнью — а это залог движения вперед. Но во влюбленном Старцеве борются два голоса: трезвые размышления о том, что будут говорить окружающие, сколько дадут приданого, и голос любви, под влиянием которого он поехал ночью на кладбище, любовался лунным светом, размышлял о вечных вопросах. Он мог бы сохранить в себе этот прекрасный порыв, но не захотел. Старцев стал неумолимо превращаться в Ионыча. Когда Екатерина Ивановна не приняла его предложения, он быстро равнодушно вернулся к прежнему образу жизни. После встречи с нею в саду через несколько лет он думает уже не о любви, а о деньгах. А в конце превращается в распухшее от жира существо. Первоначальное сочувствие автора к Старцеву сменяется гневной иронией. Он стал много хуже Туркиных. Даже Екатерина Ивановна нашла в себе силы измениться: отказалась от романтических мечтаний, трезво оценила свои способности, стала ценить любовь, которую раньше отвергла. Чехов не жалеет Старцева, которого «среда заела», а беспощадно судит того, в ком были заложены некоторые возможности, но он примирился с окружающим обывательским миром, растерял свою культурность и интеллигентность и проявил этим полную человеческую несостоятельность.

Старцев раздраженно относится к обывателям, их безделью и бессмысленным разговорам. Но он не пытается отстаивать свои взгляды. Его развлечения — винт и пересчитывание «бумажек». «А хорошо, что я на ней не женился», — говорит он.

2. В ранней лирике (1908—1916) О. Э. Мандельштама основная тема — ощущение одиночества незрелой психики в период взросления.

И никну, никем не замеченный,
В холодный и топкий приют...

Жизнь сравнивается с «омутом», «злым и вязким». Преобладает настроение смутной тоски, «невыразимой печали». Но главным мотивом становится поиск цельности, жизненности, желание постигнуть «всего живого ненарушаемую связь». «Сладкое лекарство» — радости бытия:

Немного красного вина,
Немного солнечного мая —
И, тоненький бисквит ломая,
Тончайших пальцев белизна.

Затем — все более глубокое постижение жизни как самореализации личности:

Дано мне тело — что мне делать с ним,
Таким единым и таким моим?
За радость тихую дышать и жить
Кого, скажите, мне благодарить?
Я и садовник, я же и цветок,
В темнице мира я не одинок.

Пока человек духовно одинок, он ощущает себя несвободным, связанным, «в клетке». Стремление к духовному освобождению, стремление к идеалу становится той силой, что ведет Мандельштама «вперед». Ощущение мира становится предметным, зримым, наполненным чувствами и красками.

На бледно-голубой эмали,
Какая мыслима в апреле,
Березы ветви подымали
И незаметно вечерели.

Это стихотворение отмечено уже силой изображения наполненности реального мира, а не «пустоты» его.

Хотя в течение 1912—1916 гг. в душе Мандельштама «печаль поет», на первом плане уже не «туманная боль», а лирическая панорама жизни, ее осязаемый образ. Выделяется центральная тема творчества — всемирная, общечеловеческая культура.

Мандельштам не дает прямого изображения социальных конфликтов своего времени; он, сближая прошлое и настоящее, стремится показать ценность каждой ступени развитого человечества, ступени культуры. В связи с этим возникает тема Петербурга. Продолжая петербургские образы Пушкина, Гоголя, Достоевского, Некрасова, Мандельштам начинает новый тип городского пейзажа, насыщенного конкретно-историческим содержанием.

В 1914 г. создано программное стихотворение «Посох».

Посох мой, моя свобода —
Сердцевина бытия,
Скоро ль истиной народа
Станет истина моя?

Поиск ответа на этот вопрос проходит через все творчество Мандельштама, в его произведениях развивается идея единства мировой культуры. Русскую культуру Мандельштам видит универсальной, «эллинской» и вместе с тем «русской». В годы Первой мировой войны мысль о взаимодействии культур разных времен и народов приобретает особое, активное звучание. В стихотворении «Зверинец» зверинцу противопоставляется «отверженное» слово «мир», с которым связаны все достижения человеческой культуры.

БИЛЕТ № 24

1. Прошлое, настоящее, будущее в пьесе А. П. Чехова «Вишневый сад».
2. Авторская песня (на примере одного-двух произведений любого автора).

---

1. Кардинальный конфликт в пьесе Чехова «Вишневый сад» выражен сложным противопоставлением трех времен — прошлого, настоящего и будущего.

Прошлое — связано с образами Раневской и Чехова.

В «Вишневом саде» показана историческая смена социальных укладов: кончается период вишневых садов с элегической красотой уходящего усадебного быта, с поэзией воспоминаний о былой жизни.

Владельцы вишневого сада нерешительны, не приспособлены к жизни, непрактичны и пассивны, у них паралич воли. Эти черты наполнены историческим смыслом: эти люди терпят крах, потому что ушло их время. Люди подчиняются велению истории больше, чем личным чувствам.

Раневскую сменяет Лопахин, но она ни в чем не винит его, он же испытывает к ней искреннюю и сердечную привязанность. «Мой отец был крепостным у вашего деда и отца, но вы, собственно вы, сделали для меня когда-то так много, что я забыл все и люблю вас, как родную... больше, чем родную», — говорит он.

Петя Трофимов, извещающий наступление новой жизни, произносящий страстные тирады против старой несправедливости, также нежно любит Раневскую и в ночь ее приезда приветствует ее с трогательной и робкой деликатностью: «Я только поклонюсь вам и тотчас уйду».

Но и эта атмосфера всеобщего расположения ничего изменить не может. Покидая свою усадьбу навсегда, Раневская и Гаев на минуту случайно остаются одни. «Они точно ждали этого, бросаются на шею друг другу и рыдают сдержанно, тихо, боясь, чтобы их не услышали». Здесь как бы на глазах у зрителей совершается, история, чувствуется ее неумолимый ход.

В пьесе Чехова «век шествует своим путем железным». Наступает период Лопахина, вишневый сад трещит под его топором, хотя как личность Лопахин тоньше и человечнее, чем роль, навязанная ему историей. Он не может не радоваться тому, что стал хозяином усадьбы, где его отец был крепостным, и его радость естественна и понятна. И вместе с тем Лопахин понимает, что его торжество не принесет решительных перемен, что общий колорит жизни останется прежним, и он сам мечтает о конце той «нескладной, несчастливой жизни», в которой он и ему подобные будут главной силой.

Их сменят новые люди, и это будет следующий шаг истории, о котором с радостью говорит Трофимов. Он сам не воплощает будущего, но чувствует его приближение. Каким бы «облезлым барином» и недотепой Трофимов ни казался, он человек нелегкой судьбы: по словам Чехова, он «то и дело в ссылке». Душа Трофимова «полна неизъяснимых предчувствий», он восклицает: «Вся Россия — наш сад».

Радостные слова и возгласы Трофимова и Ани дают тон всей пьесе. До полного счастья еще далеко, еще предстоит пережить лопахинскую эру, рубят прекрасный сад, в заколоченном доме забыли Фирса. Жизненные трагедии еще далеко не изжиты.

Россия на рубеже двух веков еще не выработала в себе действительный идеал человека. В ней зреют предчувствия грядущего переворота, но люди к нему не готовы. Лучики правды, человечности и красоты есть в каждом из героев. В финале есть ощущение, что жизнь кончается для всех. Люди не поднялись на высоту, которую требуют от них предстоящие испытания.

2. *Булат Окуджава* — признанный основоположник авторской песни.

Успех пришел к Окуджаве потому, что он обращается не к массе, а к личности, не ко всем, а к каждому в отдельности. Предметом поэзии в его мире стала обыденная, повседневная жизнь (*«Полночный троллейбус»*).

Полночный троллейбус плывет по Москве,
Москва, как река, затухает,
И боль, что скворчонком стучала в виске,
стихает,
стихает.

Через текст стихотворения проходит развернутая метафора: троллейбус уподобляется кораблю; синий троллейбус (казалось бы, чисто внешняя деталь). Затем упоминается «крушение»: смысловой акцент приходится на человеческие чувства, на страдания разных и незнакомых людей. И уже все пассажиры становятся «матросами», троллейбус «плывет», а город сравнивается с рекой. Расширение смысла — главный прием Окуджавы (развернутое сравнение). Особый балладный ритм стихотворения создается за счет усеченной строки и ее повторов.

Окуджава заново открыл Москву, не парадную, а таинственный город, несущий в себе память о простых людях, об их трагических судьбах.

Ах, Арбат, мой Арбат,
Ты — мое призвание.
Ты — и радость моя,
И моя беда.

(*«Песенка об Арбате»*)

Опять расширение смысла. Небольшая улочка — источник размышлений о высших ценностях, истинных идеалах. Идеалах, верность которым не порабощает человека, а наполняет его жизнь духовным содержанием. *«Ты — моя религия»*.

Военная тема выражена в песне *«Ленька Королев»*.

Потому что на войне, хоть и
правда стреляют —
Не для Леньки сырая земля,
Потому что (виноват), но я Москвы
не представляю
Без такого, как он, короля.

Соединение разговорности и напевности. В песне нет военных сражений, подвигов. «Все мои стихи и песни не столько о войне, сколько против нее». *«До свидания, мальчики!»*, *«Ах, война, что ж ты сделала, подлая...»*. Гуманистические принципы.

Настоящих людей так немного!
Все вы врете, что век их настал.
Посчитайте и честно и строго,
Сколько будет на каждый квартал...
На Россию — одна моя мама,
Только что ж она может одна?

Честное стремление поэта найти духовную опору в советской истории, в романтике военных лет, в оптимистических ожиданиях «отдельной» поры после XX съезда сочеталось в его сознании с трезвым пониманием реальной жизни, с неприятием бездумной «веры в светлое будущее». Недовольство поэта окружающей действительностью — проявление глубокой духовной жажды. Перед нами художественное преувеличение. «Одна моя мама» — это сказано и с болью, и с тоской, и с самоиронией: автор не включает себя в число «настоящих людей». Это создает характерный для Окуджавы эффект доверительности.

«Песенка про черного кота»:

Он давно мышей не ловит,
усмехается в усы,
ловит нас на честном слове,
на кусочке колбасы.

Оттого-то, знать, невесел
дом, в котором мы живем.
Надо б лампочку повесить...
Денег все не соберем.

Аллегорически таинственное обличение «сталинщины».

Он не удостаивает тирана даже названия по имени, для него Сталин — частный случай вечной, всемирной ситуации, когда страх и малодушие людей, когда невежество и темнота возносят к вершине власти заурядное существо. Смысловая суть песни не устарела и сегодня и не устареет никогда.

Свои творческие принципы он сформулировал в песне *«Живописцы»*. «Творчество начинается с предельного приближения к повседневной реальности, погружения в обыденность («в суету дворов арбатских»). Это приближение диктуется не рассудком, а живым чувством: «...нарисуйте и прилежно и с любовью...» Любовь к жизни в любых ее проявлениях — вот что в первую очередь объединяет художника со всеми людьми. Художники претворяют наши судьбы по-своему, переосмысливая их («как судьи»). И те люди, для которых творится искусство, часто оказываются непонимающими, «чужими». Не «они», а мы «чужие». Окуджава берет на себя трудную роль посредника между искусством и жизнью, с добродушной ироничностью обещая объяснить, «что непонятно».

Философская песня *«Молитва»*. Построена на тонком сочетании веры в справедливость мироустройства и тревожного сомнения в этой справедливости («как верит солдат убитый, что он проживает в раю»). Повтор «И не забудь про меня»: «Весь человек, вобравший всех людей, он сто́ит всех, его сто́ит любой» (Ж. П. Сартр).

Господи мой Боже, зеленоглазый мой!
Пока Земля еще вертится и это ей странно самой,
Пока еще хватает времени и огня,
Дай же ты всем понемногу... И не забудь про меня.

Исторические песни. Лучшее в нашей истории вечно, оно всегда с нами. «Я пишу исторический роман». Речь идет не только об исторической прозе — о творчестве вообще. Искусство такая же естественная и полноправная часть жизни, как «роза красная». И право художника на собственное видение и изображение мира — это природный закон. Искусство не может не быть свободным.

Как он дышит, так и пишет,
не стараясь угодить...
Так природа захотела.

Совесть, благородство и достоинство —
вот оно, святое наше воинство.

С одной стороны — предельная доброжелательность:

Давайте восклицать, друг другом восхищаться.
Высокопарных слов не стоит опасаться.

(*«Пожелание друзьям»*)

С другой — язвительная, изощренная ирония, глубочайший скепсис, сомнение в умственных способностях человечества:

Дураком быть выгодно, да очень не хочется.
Умным очень хочется, да кончится битьем...

ПРИМЕРНЫЕ БИЛЕТЫ ДЛЯ ПРОВЕДЕНИЯ УСТНОГО ЭКЗАМЕНА ПО ЛИТЕРАТУРЕ В ШКОЛЕ С УГЛУБЛЕННЫМ ИЗУЧЕНИЕМ ПРЕДМЕТА

БИЛЕТ № 1

1. Связь «Слова о полку Игореве» с фольклором. Сравнение фрагментов двух стихотворных переводов.

2. Реалистические рассказы М. Горького (на примере одного произведения). Разбор эпизода рассказа.

БИЛЕТ № 2

1. Комедия А. С. Грибоедова «Горе от ума» в оценках А. С. Пушкина и И. А. Гончарова. Чтение наизусть отрывка из комедии.

2. Споры о правде в пьесе М. Горького «На дне». Разбор одного из монологов.

БИЛЕТ № 3

1. Развитие лицейской темы в лирике[1] А. С. Пушкина. Разбор одного из стихотворений.

2. Деревенская тема в прозе И. А. Бунина (на примере одного произведения).

БИЛЕТ № 4

1. Политическая и гражданская лирика А. С. Пушкина, ее художественное своеобразие. Разбор одного из стихотворений.

2. Романтическая концепция любви в прозе А. И. Куприна (на примере одного произведения).

БИЛЕТ № 5

1. «Южные» поэмы А. С. Пушкина. Пушкинский романтический герой (на примере одного произведения).

2. Символизм как литературное направление. Анализ одного из стихотворений поэтов-символистов.

БИЛЕТ № 6

1. Своеобразие композиции романа А. С. Пушкина «Евгений Онегин». Чтение наизусть отрывка из романа.

2. Трагедия Гражданской войны в русской литературе XX в. (на примере одного произведения).

БИЛЕТ № 7

1. Мотив одиночества в лирике М. Ю. Лермонтова. Чтение наизусть одного из стихотворений.

2. Идейный смысл и художественные средства его воплощения в повести Л. Н. Андреева «Иуда Искариот». Разбор отрывка из повести.

БИЛЕТ № 8

1. М. Ю. Лермонтов. «Герой нашего времени». Художественные приемы создания образа Печорина.

2. «Двенадцать» А. А. Блока — поэма о революции. Чтение и разбор отрывка из поэмы.

БИЛЕТ № 9

1. Поэты пушкинской поры. Общий обзор. Разбор одного из стихотворений.

2. Крестьянская тема в русской литературе XX в. (на примере одного произведения).

---

[1] Вопросы такого рода раскрываются на примере двух-трех произведений.

БИЛЕТ № 10

1. Поэма Н. В. Гоголя «Мертвые души» как малый род эпопеи. Гоголь о замысле поэмы.

2. Библейские мотивы в лирике Б. Л. Пастернака. Чтение наизусть одного из стихотворений.

БИЛЕТ № 11

1. Новаторство Гоголя-художника в «петербургских повестях» (на примере одной повести).

2. Тема России в поэзии серебряного века. Чтение наизусть и разбор одного из стихотворений.

БИЛЕТ № 12

1. Речевая характеристика персонажей в пьесах А. Н. Островского (на примере одного произведения).

2. Новаторство лирики В. В. Маяковского. Чтение наизусть одного из стихотворений.

БИЛЕТ № 13

1. Противопоставление героев (Обломов — Штольц, Обломов — Ольга) и его значение в идейном содержании романа И. А. Гон-чарова «Обломов».

2. Лирика С. А. Есенина. Основные темы, идеи, художественное мастерство. Разбор одного стихотворения.

БИЛЕТ № 14

1. «Живое отношение к современности» в произведениях И. С. Тургенева (на примере одного романа).

2. Лирика М. И. Цветаевой. Основные темы, идеи, художественное мастерство. Разбор одного стихотворения.

БИЛЕТ № 15

1. Философская лирика Ф. И. Тютчева. Чтение наизусть и разбор одного из стихотворений.

2. Сатирическое мастерство М. А. Булгакова (на примере одного произведения).

БИЛЕТ № 16

1. Пейзажная лирика А. А. Фета. Чтение наизусть одного из стихотворений.

2. Анализ одного из произведений современной драматургии.

БИЛЕТ № 17

1. Повествовательная манера Н. С. Лескова. Жанр сказа (на примере одного произведения, разбор отрывка из него).

2. А. Т. Твардовский. «Василий Теркин». Общий обзор содержания поэмы, чтение наизусть отрывка из нее.

БИЛЕТ № 18

1. Тема поэта и поэзии в лирике Н. А. Некрасова. Чтение наизусть одного из стихотворений.

2. Тема трагической судьбы человека в тоталитарном государстве (на примере одного произведения XX в. с анализом эпизода по выбору учащегося).

БИЛЕТ № 19

1. Идейное содержание поэмы Н. А. Некрасова «Кому на Руси жить хорошо». Язык и стиль поэмы. Анализ эпизода (по выбору учащегося).

2. Тема подвига в литературе второй половины XX в. (на примере одного из произведений о Великой Отечественной войне).

БИЛЕТ № 20

1. Гротеск как художественный прием в произведениях М. Е. Салтыкова-Щедрина (на примере одного произведения, с разбором эпизода).

2. Футуризм как литературное направление. Анализ одного из стихотворений поэтов-футуристов.

БИЛЕТ № 21

1. Нравственно-философская проблематика романов Ф. М. Достоевского «Преступление и наказание», «Идиот», «Братья Карамазовы» (по выбору учащегося).

2. Современная авторская песня. Особенности жанра (на примере одного автора).

БИЛЕТ № 22

1. Высота нравственных идей в романе Л. Н. Толстого «Война и мир».

2. Человек и природа в современной поэзии. Анализ одного из стихотворений.

БИЛЕТ № 23

1. Нравственная эволюция героя в рассказе А. П. Чехова «Ионыч». Анализ эпизода рассказа.

2. Образ Музы в лирике А. А. Ахматовой. Чтение наизусть одного из стихотворений.

БИЛЕТ № 24

1. Драматическое и комическое в пьесе А. П. Чехова «Вишневый сад».

2. Тема любви в современной поэзии. Чтение и разбор одного из стихотворений.

СПРАВОЧНЫЕ МАТЕРИАЛЫ

- Литературные эпохи, направления и течения
- Словарь литературоведческих терминов и понятий

ЛИТЕРАТУРНЫЕ ЭПОХИ, НАПРАВЛЕНИЯ, ТЕЧЕНИЯ

АВАНГАРДИ́ЗМ (франц. avant-gardisme, от avant-garde — передовой отряд) — направление в литературе и искусстве XX в., объединяющее разнообразные течения, единые в своем эстетическом радикализме. Авангардизм ориентирован на демонстративный разрыв с классическими традициями. Генетически связан с модернизмом, но абсолютизирует и доводит до крайности его стремление к художественному обновлению. В мировой литературе к авангардизму относят дадаизм, *сюрреализм*, драму абсурда, так называемый «новый роман». В русской литературе самое яркое проявление авангардизма — *футуризм* 1910-х гг.

АКМЕИ́ЗМ (от греч. akme — высшая степень чего-либо, расцвет, вершина, острие) — модернистское течение в русской поэзии. Возник в 10-е гг. XX в. в «кружке молодых», близких *символизму* поэтов. Стимулом к их сближению была оппозиционность символистской поэтической практике, стремление преодолеть умозрительность и утопизм символистских теорий. В октябре 1911 г. было основано новое литературное объединение — «Цех поэтов». Название кружка указывало на отношение участников к поэзии как к чисто профессиональной сфере деятельности. «Цех» был школой формального мастерства, безразличного к особенностям мировоззрения участников. Руководителями «Цеха» стали Н. Гумилев и С. Городецкий.

Из широкого круга участников «Цеха» выделилась более узкая и эстетически более сплоченная группа акмеистов. Ими стали Н. Гумилев, А. Ахматова, С. Городецкий, О. Мандельштам, М. Зенкевич и В. Нарбут. Другие участники «Цеха» (среди них Г. Адамович, Г. Иванов, М. Лозинский и др.), не являясь правоверными акмеистами, составляли периферию течения. Акмеисты издали 10 номеров своего журнала «Гиперборей» (ред. М. Лозинский), а также альманахи «Цеха поэтов».

Детально разработанной философско-эстетической программы акмеизм не выдвинул. Поэты акмеизма разделяли взгляды символистов на природу искусства, вслед за ними абсолютизировали роль художника. «Преодоление» символизма происходило не столько в сфере общих идей, сколько в области поэтической стилистики. Для акмеистов оказалась неприемлемой *импрессионистическая* изменчивость и текучесть слова в символизме, а главное — излишне настойчивая тенденция к восприятию реальности как знака непознаваемого, как искаженного подобия высших сущностей.

Главное значение в поэзии акмеизма приобретает художественное освоение многообразного и яркого земного мира. Акмеистами ценились такие элементы формы, как стилистическое равновесие, живописная четкость образов, точно вымеренная композиция, отточенность деталей. В стихах акмеистов эстетизировались хрупкие грани вещей, утверждалась «домашняя» атмосфера любования «милыми мелочами».

Акмеисты выработали тонкие способы передачи внутреннего мира лирического героя. Часто состояние чувств не раскрывалось непосредственно, оно передавалось психологически значимым жестом, движением, перечислением вещей. Подобная манера «материализации» переживаний была характерна, например, для многих стихотворений А. Ахматовой.

Пристальное внимание акмеистов к материальному, вещному миру не означало их отказа от духовных поисков. Со временем, особенно после начала войны, утверждение высших духовных ценностей стало основой творчества бывших акмеистов. Настойчиво зазвучали мотивы совести, сомнения, душевной тревоги и самоосуждения (стихотворение Н. Гумилева «Слово», 1921). Высшее место в иерархии акмеистских ценностей занимала культура. «Тоской по мировой культуре» назвал акмеизм О. Мандельштам. Если символисты оправдывали культуру внеш-

ними по отношению к ней целями (для них она — средство преображения жизни), а футуристы стремились к ее прикладному использованию (принимали ее в меру материальной полезности), то для акмеистов культура была целью себе самой.

С этим связано и особое отношение к категории памяти. Память — важнейший этический компонент в творчестве трех самых значительных художников течения — А. Ахматовой, Н. Гумилева и О. Мандельштама. В эпоху футуристического бунта против традиций акмеизм выступил за сохранение культурных ценностей, потому что мировая культура была для них тождественной общей памяти человечества.

Программа акмеизма ненадолго сплотила самых значительных поэтов этого течения. К началу Первой мировой войны рамки единой поэтической школы оказались для них тесны.

Традиции акмеизма оказали влияние на творчество Арс. Тарковского и поэта русского зарубежья Д. Кленовского.

АНДЕГРА́УНД (от англ. underground — подземный, подпольный) — неофициальные явления литературы и художественной культуры, как правило, эстетически оппозиционные господствующим в обществе художественным нормам и вкусам. Возникает в XX в. в условиях сильной идеологической или эстетической цензуры. Произведения андеграунда распространяются в литературно-артистической среде в форме рукописных журналов, альманахов и т. п. Организационная основа андеграунда — неформальные и небольшие по количеству участников литературные и художественные кружки. В России культура андеграунда наиболее активно развивалась в 60—80-е гг. К авторам советского андеграунда относят тех писателей, поэтов, драматургов, которых официально не печатали, но которые сумели найти своего читателя (В. Высоцкий, поэты «лианозовской школы», Вен. Ерофеев и др.).

АНТИ́ЧНАЯ ЛИТЕРАТУ́РА (от лат. antiqus — древний) — литература Древней Греции и Рима эпохи VIII в. до н. э. — V в. н. э. Является древнейшей основой для всех европейских литератур. К античной мифологии восходят многие традиционные литературные сюжеты и вечные темы. Из нее происходят наши представления о человеке и мире, о том, что есть литература, о делении литературы на роды и жанры, о стиле прозы и поэзии (и даже о грамматике языка).

Возникла античная литература в VIII—VII вв. до н. э. на основе фольклора и мифологических преданий. Древнейший литературный жанр — эпическая героическая поэма. Лучшие его образцы — «Илиада» и «Одиссея», приписываемые слепому певцу Гомеру. Уже в древности о личности и времени жизни Гомера не было известно ничего достоверного. Принято считать, что Гомер жил в VIII в. до н. э. Сюжеты обеих поэм имеют отношение к преданиям о Троянской войне, но историческая конкретика в них неотделима от мифа. «Илиада», названная по имени греческого города Илион (Троя), в 24 книгах повествует о 49 днях из последнего года 10-летней осады греками Трои. Ее тема — гнев Ахилла, у которого Агамемнон увел рабыню, из-за чего Ахилл отказался участвовать в сражениях. После того как погиб его друг Патрокл, Ахилл вновь вступает в бой и, мстя троянцам, убивает их героя Гектора. Эпос оканчивается поминальными играми в честь Патрокла. Помимо людей в борьбе за Трою участвуют олимпийские боги, также разделившиеся на два враждебных лагеря. «Одиссея», считающаяся более поздним произведением, в 24 книгах рассказывает о странствиях Одиссея после падения Трои и его возвращении на родину к жене Пенелопе и сыну Телемаку. В этом эпосе повествование о многочисленных морских путешествиях переплетается со сказочными мотивами. «Илиада» и «Одиссея» написаны гекзаметром. В основе их стиля лежат повторяющиеся словесные формулы. Сделавшись эталоном при оценке любого произведения искусства античности, эпос Гомера повлиял на развитие всего дальнейшего художественного творчества. Римлянин Вергилий создал свою эпическую поэму «Энеида» в соревновании с Гомером. Гомеровский эпос уже 3000 лет изучается в школе. К главным признакам его художественного совершенства относят полет фантазии, силу красноречия, естественность в изображении жизни, красоту сравнений, свидетельствующих о поразительной наблюдательности. На русский язык «Илиада» переведена в 1829 г. Н. Гнедичем, а «Одиссея» — в 1849 г. В. Жуков-

ским. В 40—50-е гг. XX в. обе поэмы были заново переведены В. Вересаевым.

Современник Гомера Гесиод создал мифологический и дидактический эпос. В поэме «Труды и дни» он писал о том, как должен трудиться и жить честный крестьянин. В Риме эта традиция была развита Вергилием в поэме «Георгики».

В VI в. до н. э. созданы знаменитые басни Эзопа, восходящие к фольклору. Л. Толстой, основав в Ясной Поляне народную школу, сделал переложение этих басен для русской «Азбуки».

Период наивысшего расцвета древнегреческой литературы — время культурного лидерства Афин (V—IV вв. до н. э.). Центральное место в этот период занимали драматические жанры. Ведущий жанр — трагедия на мифологический сюжет — развилась из хоровой лирики и фольклорной игры, связанной с культом Диониса и богов плодородия. До нас дошли имена трех великих афинских трагиков — Эсхила, Софокла и Еврипида. Для этих поэтов характерно глубоко гуманистическое толкование актуальных событий и проблем под прикрытием мифологических сюжетов. Ранняя трагедия имела только одного актера и строилась как его диалог с хором. Эсхил ввел второго актера, а Софокл — третьего актера-декламатора, что открыло возможность строить драматическое действие, не зависимое от хора. Композиция древнегреческой трагедии отлична от современной. После исполнения актером пролога следовала вступительная песнь хора (парод), затем чередование сцен (эписодиев) и стоячих песен хора (стасим), в финале хор исполнял заключительную песнь (эксод).

Эсхил — «отец трагедии». Справедливость, возмездие и воздаяние — основные мотивы трагедий Эсхила. В трилогии «Орестея» повествуется о кровавых преступлениях зловещего рода Атридов, о противоборстве между матриархатом и патриархатом, о воплощении божественной справедливости в этических нормах афинского полиса. В трагедии «Прометей прикованный» ставится проблема божественной справедливости и свободы человека.

В трагедиях Софокла на мифологические сюжеты поступки героев впервые получили психологическую мотивировку. В трагедии «Антигона» ставится проблема нравственного долга человека и формальных государственных запретов. В трагедии «Царь Эдип», которую Аристотель называл образцовой, показано трагическое стечение обстоятельств, обусловленных роком: Эдип субъективно невиновен, но объективно он преступник и добровольно признает за собой вину.

Младший из тройки великих трагиков Еврипид создает из мифологических героев жизненно правдивые образы. Его герои сами вершат свою судьбу в соответствии с чертами своего характера («Ипполит», «Медея»). На русский язык все трагедии Еврипида переведены поэтом серебряного века И. Анненским.

Самый знаменитый трагик Рима Сенека оказал большое влияние на западноевропейскую драму нового времени.

Комедия — двойник и антипод трагедии. Греческая комедия делилась на «древнюю» и «новую». Древняя затрагивала насущные политические проблемы жизни афинского полиса и подвергала критике видных граждан. «Отцом» комедии считался Аристофан. Свое название комедии получали по костюмам хора: «Лягушки», «Птицы», «Облака» и др. Актеры выступали в утрированных комических масках и костюмах. Строение древней комедии таково: пролог, парод (вступительная песнь хора), эписодии (актерские сценки), агон (фарсовое состязание действующих лиц), парабаса (кульминационная песнь хора), эксод (заключительная песнь хора).

«Новая» комедия уже не имела хора и разыгрывала сюжеты не на политические, а на бытовые темы (о молодых влюбленных). Мастера такой комедии — Менандр в Греции, Плавт и Теренций в Риме. У них учились мастерству У. Шекспир и Мольер.

Лирика как род литературы зародилась в VI в. до н. э. В греческой литературе терминами «лирика» (от слова «лира») и «мелика» (от слова «мелос», песня) обозначались стихотворные произведения, исполняемые под аккомпанемент музыкального инструмента. Основные жанры сольной песни: ямб, сколион, элегия, эпиграмма. Развивалась и хоровая лирика. Ее основные жанры: пеан (культовый гимн), дифирамб, гипорхема, надгробный плач. В эллинистическую эпоху александрийские ученые составили канон образцовых лирических поэтов Древней Греции. В него во-

шли в соответствии с числом муз (9) Сафо, Алкей, Анакреонт, Алкман, Стесихор, Ивик, Симонид, Пиндар, Вакхилид.

Развитие римской поэзии начиналось по греческим образцам. Важный этап римской лирики — творчество Катулла, которому впервые удалось выразить в стихах свое личное отношение к окружающему миру. Великий лирик золотого века римской литературы Гораций писал гекзаметром эподы (ямбы), философские сатиры и послания, а также оды (песни). В лирике Горация утверждались этическое и эстетическое содержание принципа «золотой середины», идея высокой миссии поэта и поэзии (ода «К Мельпомене»), подхваченная и развитая в русской поэзии Г. Державиным, А. Пушкиным, Н. Некрасовым, С. Есениным, В. Маяковским, Б. Пастернаком и др. Римская лирика дает замечательные образцы элегии (Овидий) и сатиры.

Христианская литература, усвоив традиционные формы лирики, наполнила их символическими образами и создала гимны, отличающиеся простотой и глубоким психологизмом (Пруденций).

Античный роман сформировался в императорскую эпоху. Его выдающиеся представители: у греков Лонг («Дафнис и Хлоя»), у римлян Апулей («Метаморфозы, или Золотой осел») и Петроний («Сатирикон»). Как правило, античный роман повествовал о приключениях пары влюбленных, которых постигает внезапная разлука и которые после великого множества перипетий находят друг друга. Сюжет романа Апулея построен на магическом превращении: некто Луций, желая превратиться в птицу, выпивает волшебное снадобье, но неожиданно превращается в осла. На пути к возвращению в человеческое обличье его поджидает немало приключений. Залогом обратного перевоплощения (метаморфозы) становится его внутреннее перерождение, избавление от инстинктов низменной животной природы.

Римско-латинская традиция была унаследована в средние века Западной Европой, а традиция Древней Греции пришла через Константинополь в Восточную Европу и на Русь. На протяжении двух тысяч лет лучшие сочинения греков и римлян читались, изучались и служили образцами для подражания, особенно в эпохи *Возрождения, классицизма* и *романтизма*.

БАРО́ККО (от итал. barocco — букв. причудливый, странный, от португ. perola barocca — жемчужина неправильной формы; лат. barocо — в логике особо сложное умозаключение) — литературная эпоха и художественный стиль, утвердившийся в Италии в конце XVI — начале XVII в., в Испании — в XVII в., в России — в середине XVII — первой половины XVIII в. Барокко охватывает все виды искусства — архитектуру, живопись, музыку, литературу. Исторически барочное мироощущение оказалось связано с эпохой войн и потрясений; оно вобрало ужас и отчаяние измученного и лишившегося твердых опор человека и одновременно отразило жажду жизни и стремление к наслаждению. Литература барокко воспринимает реальный мир как иллюзию или сон, а его предметы — как символы, требующие истолкования. Герои барокко не верят в возможность осуществления земного идеала, но не теряют веры в стойкость духа человека, продолжают борьбу, не претендуя на воздаяние по заслугам при жизни. Важнейшими достоинствами произведения литературы барокко являются оригинальность, трудность для восприятия и многозначность, возможность различных истолкований. Высоко ценится остроумие, парадоксальность высказывания, построение произведения по принципу контраста. Динамичность, аффектированность, патетичность — отличительные черты барочных произведений. Сложные риторические конструкции, гиперболы, антитезы, «экзотический» синтаксис, неожиданное соединение идеи и образа, изысканная метафоричность и аллегоричность художественного высказывания характерны для литературы барокко. Этот стиль вводит в сферу прекрасного то, что эстетика классицизма отвергает как низкое и безобразное, оно раскрепощает воображение и фантазию.

Самые известные европейские литераторы эпохи барокко: в Испании — Л. де Гонгора и П. Кальдерон; в Италии — Т. Тассо и Дж. Марино; в Германии — Х. Г. Гриммельсгаузен, в Англии — Дж. Донн. Наиболее яркие образцы европейского литературного барокко — произведения Кальдерона

(«Жизнь есть сон»), драмы Тирсо де Молины, роман Гриммельсгаузена «Симплициссимус». Исследователи отмечают влияние барочного стиля на творчество У. Шекспира.

В России развитие барокко связано с польским и украинским влиянием и прослеживается с начала XVII в. Произведения Симеона Полоцкого и Сильвестра Медведева отличают сложный риторический узор, аллегорическая образность, прихотливая словесная вязь. Черты барокко проникают и в традиционные жанры древнерусской прозы, сближая их, например, с фантастическими произведениями («Повесть о Савве Грудцыне»). Чертами барочной стилистики отмечено и «Житие протопопа Аввакума»: это напряженно переживаемый внутренний конфликт, соединение патетических интонаций и интимной доверительности рассказа, трансформация агиографической схемы и перенесение ее на собственную личность и биографию, сочетание реальных эпизодов и фантастических видений, синтез книжных традиций и просторечных форм. Исследователи отмечают влияние стиля барокко на творчество М. Ломоносова (метаморфизм, живописность), Г. Державина.

В литературе XIX в. стилевыми приметами барокко отмечены некоторые произведения А. Пушкина (средства создания исторического фона в драме «Борис Годунов», динамичность описания боя в поэме «Полтава») и проза Н. Гоголя. Сложно развивающиеся «тематические узоры», витиеватые, уклоняющиеся в сторону от прямой траектории мысли синтаксические построения, гротескные подробности, сопровождающие изображение реального, узнаваемого мира, парадоксальное соединение комического и трагического, смешного и ужасного (чем смешнее — тем страшнее) — характерные черты поэтики Гоголя.

ВОЗРОЖДЕ́НИЕ — литературная (шире — культурная) эпоха перехода от средних веков к новому времени в Европе. Возрождение наступает в разных странах в разное время. Родиной является Италия середины XIV в. Расцвет литературы эпохи Возрождения приходится на XV—XVI вв. На заключительном этапе лидируют литература Испании и Англии XVI—XVII вв.

Эпоха Возрождения — время важнейших исторических и культурных преобразований, среди которых — образование современных национальных государств (а следовательно, национальных языков и литератур), начало книгопечатания, открытие («возрождение») античности, секуляризация науки и искусства (утрата церковью монополии в области науки и искусства). Эпоха Возрождения внутренне глубоко противоречива и не сводится ни к одной из своих культурных составляющих. Ей равно присущи острая сатира и светлая утопия.

Русский термин «возрождение» является калькой с романского слова «ренессанс», впервые встречающегося у Дж. Вазари в «Жизнеописаниях» (1550) и обозначающего возрождение античной нормы прекрасного. Важнейший ренессансный мотив — соревнование с древними в мудрости и мастерстве.

В основе европейского Ренессанса лежит движение за возрождение античной древности — ренессансный гуманизм. В эпоху Возрождения гуманистами называли ученых, занимающихся светскими «гуманитарными штудиями», в отличие от богословов. Новая гуманистическая литература, основываясь на христианских ценностях, переносит акцент с вопросов веры и церкви на мирские дела человека. В споре с богословами гуманисты возводят в культ многогранность и богатство человеческой натуры, не укладывающейся ни в одну доктрину. Окружающая человека действительность перестает восприниматься как знак высших, потусторонних сил и обретает самостоятельную красочность и глубину. Гуманисты стремятся к грандиозному синтезу христианской веры и античной мудрости.

Если литература средних веков создавалась на латыни, древнегреческом языке и местных диалектах в рамках культурной традиции определенного сословия, то в эпоху Возрождения возникают первые литературы на национальных языках, имеющие общенациональное культурное значение. Литературный язык нации получает теоретическое обоснование.

Ведущими жанрами раннего Возрождения являются лирика и жизнерадостная комическая авантюрная новелла, прославляю-

щая ловкость и предприимчивость, свободу от предрассудков. Канцоны Ф. Петрарки являются первым литературным опытом внесословного гражданского мышления. В жанре новеллы эпоха Возрождения заново пересказала многие сюжеты предшествовавшей мировой литературы. Крупнейший сборник новелл этой эпохи — книга Дж. Боккаччо «Декамерон». Основная тема ренессансной лирики — культ любви и дружбы, воспетый в сонетах Данте, Ф. Петрарки, У. Шекспира, П. де Ронсара. В отличие от куртуазной любовной лирики здесь усиливаются драматизм и конфликтность в описании земных человеческих чувств.

Высокое Возрождение отмечено интересом к эпическим жанрам. М. Боярдо, Л. Ариосто создают буффонную и сказочную героическую поэму, посвященную приключениям странствующего рыцаря. Оригинальный эпос эпохи Возрождения, не имеющий аналогов в античной литературе, — роман Ф. Рабле «Гаргантюа и Пантагрюэль» В нем философские идеи ренессансного гуманизма преломляются сквозь призму народного лубочного творчества и в результате создается веселый, фантастический и реальный одновременно, гротескно-карнавальный мир.

Для Северного Возрождения, связанного с культурой Голландии и множества раздробленных немецких государств, характерно мощное движение за реформу католической церкви. Реформаторы ратуют за религию ума и души, говорящей с человеком на его родном языке, а не на латыни. Протестантизм, сделав отношение человека к Богу интимным, повседневным и непосредственным, закладывает в литературу мотив неповторимости личности каждого человека, уникальности его внутреннего мира и жизненного опыта.

В первой четверти XVI в. в Германии и Нидерландах наблюдается расцвет городской сатирической литературы («Похвала Глупости» Эразма Роттердамского, «Корабль дураков» С. Брандта и др.).

Драматургия У. Шекспира (1564—1616) — вершина европейского Ренессанса. Шекспиру удалось с небывалой силой показать сложный душевный мир человека. Талант Шекспира проявился в таких жанрах, как сонет, поэма, трагедия и комедия. Его перу принадлежит классическая комедия положений («Комедия ошибок») и комедия характеров («Укрощение строптивой»), историческая драма (хроники «Ричард III», «Генрих IV»), проблемная драма («Венецианский купец»), романтическая трагедия («Ромео и Джульетта»), социально-философская трагедия («Гамлет», «Король Лир», «Отелло», «Макбет»).

Заключительный этап европейского Возрождения связан с творчеством М. де Сервантеса: в его романе «Дон Кихот» герой эпохи — свободный индивид, управляющий своей судьбой, — представлен в тональности осмеяния-прославления. Трагикомический образ Дон Кихота прекрасен в своей преданности гуманистическому идеалу человека, но смешон в непонимании его несбыточности. Сознательное стремление к идеалу связывается с утратой представления о реальности, героические подвиги «рыцаря» трактуются реальностью как безумие. Роман можно истолковать как самоиронию эпохи Возрождения над своими утопиями.

ДРЕВНЕРУ́ССКАЯ ЛИТЕРАТУ́РА — это литература русского средневековья, которая прошла в своем развитии долгий семивековой путь, от XI к XVII в. В период формирования литературы, ее «ученичества», средоточием политической и культурной жизни страны был Киев, «матерь городов русских», поэтому литературу XI—XII вв. принято называть литературой Киевской Руси. В трагические для русской истории XIII—XIV вв., когда Киев пал под ударами монголо-татарских орд и государство лишилось независимости, литературный процесс утратил свое былое единство, его течение определяла деятельность областных литературных «школ» (черниговской, галицко-волынской, рязанской, владимиро-суздальской и др.). Начиная с XV в. появляется тенденция к объединению творческих сил, и литературное развитие идет под знаком возвышения и укрепления позиций нового духовного центра страны — Москвы.

Древнерусская литература, как и фольклор, не знала понятий «авторское право», «канонический текст». Произведения бытовали преимущественно в рукописном виде (книгопечатание на Руси появилось только в XVI в. и было ограничено объемом и тема-

тикой издаваемых книг). Переписчик мог выступать в роли соавтора, подвергая текст выборке и стилистической правке, включая в него новый материал, заимствованный из других источников: летописей, местных преданий, памятников переводной литературы. Так возникали редакции произведения, отличавшиеся друг от друга идейно-политическими и художественными установками.

В связи с коллективным характером творчества большая часть произведений древнерусской литературы анонимна. Анонимность следует рассматривать и как стремление древнерусского автора придать своему произведению вечное и общечеловеческое значение. Писание книг на Руси считалось святым делом, плоды которого пожинает не одно поколение людей. Об особо бережном отношении в средние века к книге свидетельствует летописец, утверждавший в «Повести временных лет»: «Велика ведь бывает польза от учения книжнаго... ибо мудрость обретаем и воздержание в словах книжных. Это реки, наполняющие вселенную...»

Литература Древней Руси, как искусство средневековья вообще, базировалась на системе религиозных представлений о мире, в основе ее лежал религиозно-символический метод познания и отражения действительности. Мир в сознании древнерусского человека как бы раздваивался: с одной стороны, это реальная, земная жизнь человека, общества и природы, которую можно познать с помощью житейского опыта, с помощью чувств, т. е. «телесныма очима». С другой стороны — это религиозно-мифологический, «горний» мир, который открывается избранным, угодным Богу людям в минуты духовного откровения.

Литература Древней Руси носила ярко выраженный исторический характер и не допускала художественного вымысла. Долгое время частный человек с его радостями и горестями оставался за пределами литературного интереса. Исторические события государственного масштаба: военные походы князей, феодальные съезды, нашествия кочевых народов, восстания смердов, борьба за великокняжеский стол, строительство монастырей, основание городов — вот что находилось в центре внимания древнерусского книжника. Героями его произведений становились лица, исторически реальные и исторически значимые. Это князья и бояре, воеводы и митрополиты, а народ выступал как безмолвный свидетель или участник их деяний.

Древнерусскую литературу отличает высокая духовность. Жизнь человеческой души, воспитание и совершенствование нравственности человека — главная задача литературы средневековья. Внешнее, предметное отступает на второй план. Как на иконе, где крупным планом даются «лик» и «очи», то, что отражает внутреннюю сущность святого, «свет» его души, так и в литературе, особенно житийной, изображение человека подчинено прославлению должного и идеального, вечно прекрасных нравственных качеств: милосердия и скромности, душевной щедрости и нестяжания.

«Воинствующий дидактизм» — одна из основных примет древнерусской литературы. Средневековый писатель не боялся прослыть тенденциозным, он не мог писать, «добру и злу внимая равнодушно». Его позиция, политическая и нравственная, всегда четко выражена в произведении.

Для литературы Древней Руси характерна особая система жанров. Она в большей мере, чем литература нового времени, связана с внелитературными обстоятельствами, с практическими потребностями древнерусского общества. Каждый литературный жанр «обслуживал» определенную сферу жизни. Так, например, возникновение летописания было обусловлено потребностью феодального государства иметь свою письменную историю, где были бы зафиксированы важнейшие события (рождение и смерть правителей, войны и мирные договоры, основание городов и строительство церквей).

В основе выделения жанров в литературе Древней Руси лежал объект изображения. Ратные подвиги русичей изображались в воинских повестях, путешествия в другие страны сначала только с паломнической, а затем с торговой и дипломатической целями — в хождениях. Для каждого жанра существовал свой канон. Например, в агиографическом произведении, где объект изображения — жизнь святого, была обязательной трехчастная композиция: риторическое вступление, биографическая часть и похвала

одному из «воинства Христова». Тип повествователя в житии — условно-многогрешный человек, «худый и неразумный», что было необходимо для возвышение героя — праведника и чудотворца. В житии преобладала идеализация героя, он освобождался от мелочей быта, внутренних противоречий и грехопадений, представал перед читателем только в парадные моменты своей жизни и действовал как «положительно прекрасный человек». Стиль памятников агиографической литературы, в отличие от летописной, витиеват и словесно украшен, особенно во вступительной и заключительной частях, которые часто называют «риторической мантией» жития.

Среди жанров древнерусской литературы принято различать жанры «объединяющие» и «первичные», последние являются строительным материалом для сборников, какими были, например, летописи и патерики. Жанровой системе и каждому жанру в отдельности присущ динамизм. В XVII веке жанровая система древнерусской литературы обогащается стихотворными формами, жанрами сатиры и драмы, а традиционное житие святого все больше превращается в повесть бытового или мемуарно-автобиографического характера. Развитию жанровой системы литературы Древней Руси способствовало ее творческое взаимодействие с фольклором: топонимические легенды входили в состав летописных сводов, плачи придавали произведениям особую лирическую взволнованность, в свою очередь, русский духовный стих испытал влияние со стороны житий святых. Литературу Древней Руси часто называют «царством прозы», но эта проза особая, ритмически организованная; не случайно большая часть переводов и переложений «Слова о полку Игореве» выполнена стихами.

Судьба древнерусских жанров сложилась по-разному: одни из них ушли из литературного обихода, другие приспособились к изменившимся условиям, третьи продолжают активно функционировать, наполняясь новым содержанием. Очерковая литература XIX—XX вв., литературные путешествия XVIII столетия восходят к традиции древнерусских хождений, одного из самых устойчивых жанровых образований средневековья. Истоки русского романа исследователи видят в бытовых повестях XVII в. Поэтика оды в литературе русского классицизма, безусловно, складывалась под влиянием произведений ораторского искусства Древней Руси. Таким образом, древнерусская литература не мертвое явление, она не ушла в небытие, не оставив потомства. Это явление живое и плодовитое, неиссякаемый источник вдохновения для писателей нового времени.

ДЕКАДЕ́НТСТВО, ДЕКАДА́НС (франц. decadence от позднелат. decadentia — упадок) — определенное умонастроение, кризисный тип сознания, который выражается в чувстве отчаяния, бессилия, душевной усталости с обязательным элементом самолюбования и эстетизации саморазрушения личности. С ним связаны неприятие окружающего мира, пессимизм, рафинированная утонченность, осознание себя носителем высокой, но гибнущей культуры. В декадентских по настроению произведениях часто эстетизируются угасание, разрыв с традиционной моралью, воля к смерти. В европейской культуре сложилось в 60—70-е гг. XIX в. Его родоначальники — французские поэты Ш. Бодлер, П. Верлен, А. Рембо. «Энциклопедией» европейского декадентства принято считать роман Гюисманса «Наоборот». В английской литературе представителем декадентства был О. Уайльд.

В той или иной мере декадентские настроения затронули почти всех русских *символистов*. В 90-е гг. на короткий период сложилось даже своего рода этикетное декадентство — как бы литературная мода на ощущение конца жизни и обреченности человека. Декадентские грани мироощущения были свойственны на том или ином этапе творчества и З. Гиппиус, и К. Бальмонту, и В. Брюсову, и А. Блоку, и А. Белому, а наиболее последовательным декадентом был Ф. Сологуб. Декадентские настроения сказались в творчестве Л. Андреева и натуралистической прозе М. Арцыбашева. Основными популяризаторами эстетики декадентства в России были литературные журналы рубежа XIX—XX вв. «Мир искусства», «Весы», «Золотое руно».

ИМАЖИНИ́ЗМ (от англ. image — образ) — литературное течение, возникшее в России

в 1919 г. и объединившее в группу таких поэтов, как С. Есенин, В. Шершеневич, А. Мариенгоф и др. В 20-е гг. они организовали издательство «Имажинисты», выпускали одноименные сборники, журнал «Гостиница для путешествующих в прекрасном». Выступали в роли литературных оппонентов *футуристов*, в частности В. В. Маяковского. Имажинизм провозглашал самоценность художественного образа. Имажинистское стихотворение строится вокруг одного органического (природного) образа. Есенин утверждал необходимость связи поэзии с языком и образностью устного народного творчества.

ИМПРЕССИОНИ́ЗМ (франц. impressionisme, от impresion — впечатление) — одно из модернистских художественных течений, возникшее во французской живописи последней трети XIX в. и утвердившееся в творчестве Ги де Мопассана, П. Верлена, М. Пруста. В русской литературе импрессионизм не сложился в самостоятельное литературное течение, проявившись главным образом в области стиля. Основные признаки стиля — композиционная фрагментарность, ассоциативность образных связей, обилие мимолетных характеристик воспроизводимых явлений. Однако за внешней размытостью и фрагментарной хаотичностью скрыты внутренняя цельность и единство художественного образа. Импрессионизм особенно дорожит первым впечатлением, стремится передать его во всей первозданности, поэтому создает своего рода импровизацию, в которой яркость и свежесть образов важнее, чем их строгая согласованность. Наиболее заметны проявления импрессионизма стиля в поэзии К. Бальмонта, И. Анненского, А. Блока (второй том лирической трилогии), в прозе А. Чехова, И. Бунина, Ю. Казакова.

КЛАССИЦИ́ЗМ (от лат. classicus — образцовый) — направление в литературе XVII — начала XIX в., ориентирующееся на эстетически эталонные образы и формы античного («классического») искусства. Поэтика классицизма начала формироваться в Италии, но как первое самостоятельное литературное направление классицизм оформился во Франции в XVII в. — в эпоху расцвета абсолютизма. Официальным основателем классицизма признается Ф. Малерб; поэтические каноны классицизма были сформулированы в трактате Н. Буало «Поэтическое искусство» (1674). В основе эстетики классицизма — принципы рационализма: произведение искусства рассматривается классицизмом как разумно построенное, логически выверенное, запечатлевающее непреходящие, сущностные свойства вещей. Внешняя пестрота, неупорядоченность, хаотичность эмпирической действительности преодолевается в искусстве силой разума. Античный принцип «подражания природе» трансформируется в классицизме в принцип «подражания прекрасной природе»: искусство призвано представить идеальную, разумную модель мироздания. Не случайно ключевое понятие в классицизме — образец: эстетическую ценность имеет то, что совершенно, правильно, незыблемо (отсюда столь явно выраженный дидактический пафос классицизма). Интерес к умопостигаемым универсальным закономерностям жизни в противовес «всякой всячине» повседневности обусловливал обращение к античному искусству — современность проецировалась на историю и мифологию, сиюминутное проверялось вечным. Однако, утверждая приоритет рационального порядка над текучей изменчивостью живой жизни, классицисты тем самым подчеркнули оппозицию разума и чувства, цивилизации и природы, общего и единичного. Рационально «заданная» гармония не отменяла трагических противоречий в мироощущении художника и его героев (отсюда — характерный для классицизма конфликт «чувства и долга», лично значимого и общественно необходимого). Стремление запечатлеть «разумную красоту» мира в художественном произведении диктовало и жесткую регламентацию законов поэтики. Для классицизма характерна строгая жанровая иерархия: жанры делятся на высокие (трагедия, эпопея, ода) и низкие (комедия, сатира, басня). Предметом изображения в высоких жанрах становятся исторические события, государственная жизнь, героями — монархи, полководцы, мифологические персонажи. Низкие жанры обращены к изображению частной жизни, быта, повседневных занятий «простых людей». Каждый жанр имеет жестко заданные формальные признаки: например, в драматургии основополагающим в организации сценического

действия было правило трех единств — единства места (действие должно происходить в одном доме), времени (действие должно умещаться в один день) и действия (события в пьесе должны объединяться единым узлом конфликта, а действие — развиваться в рамках одной сюжетной линии). За героями драматургических произведений закреплялась система сценических амплуа (герой-любовник, ловкая служанка, герой-*резонер*). Смешение высокого и низкого, комического и трагического недопустимо. Ведущим классицистическим жанром стала трагедия: ее основная коллизия — противостояние частного, индивидуального и общественного, исторического бытия человека. Герой трагедии поставлен перед необходимостью выбора между чувством и долгом, свободой воли и нравственным императивом. Главный предмет художественного исследования — внутренний раскол между реальным и идеальным «я» человека. Наибольшей остроты этот конфликт достигает в трагедиях П. Корнеля и Ж. Расина (с акцентом на долге перед государством и народом — у Корнеля и перед нравственным законом — у Расина). В низких жанрах история и миф отходили на второй план — важнее становились правдоподобие и узнаваемость ситуаций из современной повседневной жизни. Обязательность happy end'а определялась не только установкой на развлекательность — восстановление нарушенного порядка вещей должно было знаменовать торжество разума, возвращение к гармонии рационального мироустройства. Такой финал характерен прежде всего для комедий Ж.-Б. Мольера: так, например, в финале «Тартюфа» по велению короля Оргону возвращены дом и состояние, обманом у него отнятые, — справедливость восстановлена, правота разума очевидна. В творчестве Мольера комедия наполняется общественно значимой проблематикой и, подобно высоким жанрам, обращается к нравственным и философским вопросам, поэтому пьесы Мольера получают название «высоких комедий». В русской литературе становление классицизма происходит в XVIII в.; оно связано прежде всего с именами М. Ломоносова, А. Сумарокова, А. Кантемира, В. Тредиаковского. Наибольшую значимость в жанровой системе русского классицизма получают сатиры (А. Кантемир), басни (И. Крылов), комедии (Д. Фонвизин). Русский классицизм отличает преимущественная разработка национально-исторической проблематики, а не античной, обращенность к современным темам и конкретным явлениям русской жизни. Среди высоких жанров центральное место принадлежит оде (М. Ломоносов, Г. Державин), соединившей патриотический пафос с высоким лирическим, субъективным переживанием. Сюжеты из русской истории получили отражение в трагедиях А. Сумарокова и героических поэмах М. Хераскова («Россияда»).

КОНЦЕПТУАЛИ́ЗМ — одно из течений в современной русской поэзии, развивающееся в рамках *постмодернизма*. Концептуализм устраняет из поэзии «лирического героя», текст строится на игре с готовыми, сложившимися в прежнюю эпоху идеологическими штампами (концептами). Лирическая искренность в концептуализме невозможна: в любом высказывании выявляется идеологический или стилистический стереотип, причем автор воспроизводит его академически спокойно:

Надо честно работать, не красть
И коррупцией не заниматься
Этим вправе вполне возмутиться
Даже самая милая власть
Потому что когда мы крадем
Даже если и сеем и пашем
То при всех преимуществах наших
Никуда мы таки не придем
А хочется

(*Д. Пригов*)

Стилевые приметы концептуализма — цитатность, использование пародийной техники, повышенная театральность авторского поведения. Наибольшую известность из относимых критикой к концептуалистам поэтов в 80 — начале 90-х гг. получили Д. Пригов, Т. Кибиров, И. Жданов.

МОДЕРНИ́ЗМ (от франц. moderne — новейший, современный) — литературное направление первой половины XX в., объединяющее в себе множество течений и школ с весьма разнообразной эстетической ориентацией. Наиболее крупные течения внутри модернизма в мировой литературе XX в. — *импрессионизм* и *экспрессионизм*. В русской литературе серебряного века — *символизм* и

акмеизм. Модернизм по сути своей противоположен *реализму* и продолжает традиции *романтизма*: вместо жесткой связи характеров и обстоятельств, свойственной реалистической эстетике, утверждает самоценность и самодостаточность человеческой личности, ее несводимость к утомительному ряду причин и следствий. В результате модернизм трансформирует традиционную структуру художественного произведения: на смену сюжету, предполагающему причинно-следственную соподчиненность событий, приходят лейтмотивы, ассоциативные связи. Крупнейшие писатели-модернисты в западноевропейской литературе — Дж. Джойс, М. Пруст, Ф. Кафка. В русской литературе XX в. почти не было писателей, чье творчество полностью укладывалось бы в рамки модернизма: большинство из них сочетали принципы модернизма с принципами других направлений. Наиболее значительные явления русского модернизма — творчество А. Белого, Б. Пильняка, В. Набокова.

НАПРАВЛЕ́НИЕ — совокупность духовно-содержательных и эстетических принципов, характерных для творчества множества писателей определенной эпохи. Направление формируется на основе общности миропонимания, обусловливающей близость тематики, жанровых и стилевых особенностей произведений разных авторов. Возникновение направления становится возможным лишь при отделении художественной литературы от нехудожественных жанров, формировании представления о литературе как самостоятельном искусстве — «искусстве слова». Важнейшими литературными направлениями являются *классицизм, барокко, просветительский реализм, сентиментализм, романтизм, реализм, натурализм, модернизм*. В разных европейских литературах последовательность формирования направления была примерно одинаковой; это позволяет выделять общие, универсальные черты литературных направлений (например, классицизм отличает система жестко регламентированных поэтических канонов; универсальный мировоззренческий и эстетический принцип романтизма — «романтическое двоемирие»). Однако каждая национальная литература обладает собственными, специфическими особенностями литературного процесса и смены литературных направлений (например, русский романтизм формировался в окружении и под непосредственным влиянием сентиментализма — в творчестве Жуковского, классицизма — в творчестве Рылеева или Кюхельбекера, оказывая, в свою очередь, воздействие на развитие реализма — в творчестве Пушкина и Лермонтова). Как синоним к термину «направление» используется иногда понятие «течение»; чаще под течением понимают одну из форм, разновидность того или иного направления: например, русский романтизм как направление представлен несколькими течениями: «гражданским», «философским», «психологическим».

НАТУРАЛИ́ЗМ (франц. naturalisme, лат. natura — природа) — литературное направление, зародившееся во Франции в 1870-е гг. Его философской основой был позитивизм Огюста Конта, эстетической — теория И. Тэна. Первыми писателями-натуралистами стали братья Гонкур (роман «Жермини Ласерте» с «Предисловием» к нему) и Эмиль Золя (со сборниками статей «Экспериментальный роман», «Романисты-натуралисты»). Натурализм стремился к объективному, точному и беспристрастному изображению человеческого характера, обусловленному окружающей природой и социальной средой. Натуралисты приравнивали свое творчество к деятельности ученого, бесстрастно собирающего и анализирующего факты с целью разработать теорию и методику борьбы с негативными сторонами жизнедеятельности человека. Роль эстетических факторов литературного творчества при этом преуменьшалась. Особый интерес натурализм проявлял к материальному быту, болезненным проявлениям психики и физиологии, проблемам наследственности. Большое недоверие натуралисты испытывали к проявлениям свободы воли и силы характера человека, подчиняя литературных героев их физиологической природе и предопределенности судьбы. Они отказывались от дидактической оценки изображаемых явлений и морализирования, считая, что писатель, как врач, обязан не высказывать собственное мнение и не проявлять эмоций по поводу неприятных проявлений болезни своих пациентов, а лечить их. Натурализм значительно

расширил тематический репертуар литературы, демократизировал ее, ввел новые приемы и средства художественного изображения жизни. В частности, натуралисты доказали, что порой сухая и бесстрастная констатация фактов в документальной, протокольной манере оказывает более сильное эмоциональное воздействие на читателя, чем эмоционально-экспрессивный патетический стиль.

В последней трети XIX в. натурализм получил широкое распространение в Великобритании, Германии, Скандинавии, США. В России натуралист Э. Золя получил более теплый и заинтересованный прием, чем в родной Франции. Журнал «Вестник Европы» в течение 6 лет ежемесячно печатал программные «Парижские письма» Золя. Многие его романы издавались по-русски раньше, чем по-французски, находя отклик не только у широкого читателя, но и у прославленных профессиональных литераторов. Влияние натурализма сказалось на творчестве П. Боборыкина, А. Амфитеатрова, Д. Мамина-Сибиряка.

Следует не путать натурализм с *натуральной школой*.

НАТУРА́ЛЬНАЯ ШКО́ЛА — течение в русской реалистической литературе 40—50-х гг. XIX в., теоретически обоснованное В. Г. Белинским и ознаменовавшее собой очередной этап развития русского *реализма*. Писателей «натуральной школы» объединял интерес к жизни и быту социальных низов города и деревни, сочувствие к «маленькому человеку», поэтика «физиологического очерка». В рамках «натуральной школы» начинали литературную деятельность Н. Некрасов, И. Тургенев, И. Гончаров, Ф. Достоевский, А. Островский.

ПОСТМОДЕРНИ́ЗМ — термин, используемый для характеристики современной литературной и общекультурной ситуации. Постмодернизм — сложный комплекс мировоззренческих установок и культурных реакций в эпоху идеологического и эстетического плюрализма. Постмодернистское мышление — и в этом его отличие от прежних мировоззренческих систем — принципиально антииерархично, противостоит идее мировоззренческой цельности, отвергает саму возможность овладения реальностью при помощи единого метода или языка описания (будь то разнообразные стили художественной литературы или языки научного описания мира). Писатели-постмодернисты считают литературу прежде всего фактом языка, поэтому они не скрывают, а, напротив, подчеркивают условность, «литературность» создаваемых ими произведений, сочетают в одном тексте стилистику разных жанров и разных литературных эпох. В современной русской литературе к постмодернистам относят А. Битова, Сашу Соколова, Д. Пригова, Т. Кибирова, Л. Рубинштейна, Ю. Мамлеева, Д. Галковского и др.

ПРОСВЕЩЕ́НИЕ — идейное движение в странах Европы и Северной Америки XVII—XVIII вв., основанное на представлениях о разумном, «просвещенном» преобразовании социального порядка. Просвещение выдвинуло идею общественного прогресса, буржуазной демократии, равенства, свободного развития личности. Основной своей целью просветители видели преодоление с помощью науки, разума дисгармонии мироустройства, причиной которой считали человеческие заблуждения или «социальное невежество» правителей. Главным средством воздействия на умы просветители назвали литературу — именно через литературу идеи разума и справедливости могли стать достоянием общества. Основной постулат просветительской идеологии — в разумно устроенном гражданском обществе «естественный» человек становится «цивилизованным». Этому духовно-интеллектуальному росту человека должны способствовать развитие науки, расширение власти человека над материей и над собственной природой. Убеждение, разъяснение «разумных» идей — тот путь, по которому должно идти строительство «царства разума». Первым шагом к реализации этого масштабного просветительского проекта стало издание «Энциклопедии, или Толкового словаря наук, искусств и ремесел» (1751—1780). Просветительство как явление литературы представлено в формах просветительского реализма (Д. Дефо, Г. Филдинг, Д. Дидро, Г. Э. Лессинг) и просветительского классицизма (А. Поп, Вольтер). Общей чертой обоих течений является

установка на нравоописание и нравоучение. Писателями-просветителями созданы живые картины современного им быта и нравов, яркие социальные типы (причем психологически убедительными чаще оказывались «отрицательные» герои — Жиль Блаз у А. Р. Лесажа или Ловлас у С. Ричардсона). Мудрое воспитание по убеждению просветителей должно сформировать образцового человека — честного, разумного гражданина демократического общества (отсюда широкое развитие жанра романа воспитания в литературе Просвещения). В России эпоха Просвещения выдвинула идеал гуманного, образованного дворянина. Наиболее характерными представителями русского Просвещения являются Н. Новиков и А. Радищев («Путешествие из Петербурга в Москву» становится вершинным достижением русского Просвещения). Поэтику просветительских произведений отличает углубление психологического начала, введение отдельных элементов автобиографизма, отход от канонов нормативной классицистской поэтики.

РЕАЛИ́ЗМ (от лат. realis — вещественный, действительный) — литературное направление, утвердившееся в русской литературе в начале XIX в. и прошедшее через весь XX в. Реализм утверждает приоритет познавательных возможностей литературы (отсюда и утверждение литературы как способа особого — художественного — исследования действительности), стремится к глубинному познанию всех сторон жизни, типизации жизненных фактов. В отличие от *классицистов* или *романтиков* писатель-реалист подходит к изображению жизни без заранее заданного интеллектуального шаблона (необходимости «подражания прекрасной природе» или представления о заведомой «неидеальности» эмпирического мира), реальность для него — открытый для бесконечного познания мир. Живой образ реальности рождается благодаря узнаваемости, конкретности деталей быта и бытия: изображению конкретного места действия, хронологической закрепленности событий за конкретным историческим периодом, воспроизведению подробностей повседневной жизни. Реализм предполагает исследование взаимосвязи между характерами и обстоятельствами, показывает формирование характеров под воздействием среды. Соотношение характера и обстоятельств в реализме двусторонне: поведение человека детерминировано внешними обстоятельствами, но это не отменяет его способности противопоставить им свою свободную волю. Отсюда — глубокая конфликтность реалистической литературы: жизнь изображается в острейших столкновениях разнонаправленных личных устремлений героев, их осознанном противостоянии воле внеличностных, объективных обстоятельств. Один из ключевых постулатов реализма — изображение действительности в развитии, в динамике. Устойчивое, типичное представлено в реализме через неповторимо-индивидуальные, локализованные в пространстве и времени явления. В начале XX в. русский реализм испытывал воздействие противостоявшего ему литературного *модернизма*. Произошло серьезное обновление эстетики и стилистики реализма. В творчестве М. Горького и его последователей утверждалась способность личности преобразовывать социальные обстоятельства. Реализм дал великие художественные открытия и продолжает оставаться одним из самых влиятельных литературных направлений.

РОМАНТИ́ЗМ (этимологически восходит к испанскому romance; в XVIII в. понятие «романтический» истолковывалось как указание на необычность, странность, «литературность») — литературное направление, сформировавшееся в европейской литературе в начале XIX в. Исторически возникновение романтизма и оформление его мировоззренческих и эстетических принципов приходится на эпоху кризиса *просветительских* идей. Идеал разумно устроенной цивилизации стал восприниматься как великий мираж ушедшей эпохи; «победа разума» оказалась эфемерной, зато агрессивно-реальной — прозаическая будничность мира «здравого смысла», прагматики и целесообразности. Буржуазная цивилизация конца XVIII в. вызывала лишь разочарование. Не случайно мироощущение романтиков описывается при помощи понятия «мировая скорбь» (от нем. Weltschmerz): отчаяние, утрата веры в социальный прогресс, невозможность противостоять тоске однообразной по-

вседневности разрастались в космический пессимизм и вызывали трагический разлад человека со всем мироустройством. Именно поэтому основополагающим для романтизма становится принцип романтического двоемирия, предполагающий резкое противопоставление героя, его идеала — окружающему миру. Абсолютизм духовных притязаний романтиков определял восприятие действительности как заведомо несовершенной, лишенной внутреннего смысла. «Страшный мир» стал казаться царством иррационального, где личной свободе человека противопоставлена неотвратимость судьбы, рока. Несовместимость идеала и реальности выразилась в уходе романтиков от современных тем в мир истории, народных преданий и легенд, мир воображения, сна, мечты, фантазии. Второй — идеальный — мир обязательно выстраивался на дистанции от реальности: дистанции во времени — отсюда внимание к прошлому, национальной истории, мифу; в пространстве — отсюда перенесение действия в художественном произведении в далекие экзотические страны (для русской литературы таким экзотическим миром стал Кавказ); наконец, «невидимая» дистанция пролегала между сном и явью, грезой и реальностью, воображением и данностью факта. Духовный мир человека предстал в романтизме как микрокосмос, малая вселенная. Бесконечность человеческой индивидуальности, интеллектуального и эмоционального мира — центральная проблема романтизма. Культ индивидуальности максимально выразился в творчестве Дж. Байрона; не случайно появление специального обозначения для ставшего каноническим романтического героя — «байронический герой». Гордое одиночество, разочарованность, трагическое мироощущение и в то же время бунтарство и мятежность духа — круг понятий, определяющих характер «байронического героя». В области эстетики романтизм — в противовес классицизму — утверждал право художника не на «подражание природе», а на творческую активность, создание собственного, индивидуального мира — более реального, чем эмпирическая реальность, «данная нам в ощущении». Этот принцип находит отражение и в системе жанровых форм романтизма: получают распространение фантастическая повесть (новелла), баллада (строящаяся на сочетании и взаимообратимости реального и фантастического миров), формируется жанр исторического романа. Наиболее отчетливо романтическое мироощущение проявилось в поэмах: в центре изображения в них был «исключительный герой в исключительных обстоятельствах», а его внутренний мир был представлен в динамике, в «пиковых точках» эмоционального напряжения («Кавказский пленник» и «Цыганы» А. Пушкина, «Мцыри» М. Лермонтова). Достижения русского романтизма связаны в первую очередь с именами В. Жуковского, А. Пушкина, Е. Баратынского, М. Лермонтова, Ф. Тютчева. В XX в. революционный пафос преобразования действительности находит образное воплощение в романтических образах-символах («Песня о Соколе», «Песня о Буревестнике» М. Горького). Романтическое мироощущение, так же, как и реалистическое, проходит через всю литературную историю XX в.

СЕНТИМЕНТАЛИ́ЗМ (франц. sentimentalisme, от sentiment — чувство) — литературное течение второй половины XVIII в., утвердившее в качестве доминанты человеческой личности и человеческого бытия чувство, а не разум. Нормативность эстетики сентиментализма — в заданности идеала: если в *классицизме* идеал — «человек разумный», то в сентиментализме — «человек чувствующий», способный к высвобождению и совершенствованию «естественных» чувств. Герой писателей-сентименталистов в большей степени индивидуален; его психологический мир более разнообразен и подвижен, эмоциональная сфера даже гипертрофирована. Сентиментализм — в противовес классицизму — утверждает внесословную ценность человека (демократизация героя — отличительная черта сентиментализма): богатство внутреннего мира признается за каждым человеком a priori. Эстетические черты сентиментализма начинают формироваться в произведениях Дж. Томсона, Э. Юнга, Т. Грея: писатели обращаются к изображению идиллического пейзажа, располагающего к размышлению о вечном; атмосферу произведения определяет меланхолическая созерцательность, сосредоточенность на процессе формирования и динамике переживания (элегия Т. Грея «Сельское кладбище»,

известная русским читателям в переводе В. Жуковского). Внимание к психологическому миру человека в его противоречивых чертах — отличительная черта романов С. Ричардсона («Кларисса», «История сэра Чарльза Грандисона»). Эталонным же произведением, давшим название литературному течению, является «Сентиментальное путешествие» Л. Стерна (1768). Отличительная черта английского сентиментализма — «чувствительность» в сочетании с иронией и сарказмом. Русский сентиментализм отмечен установкой на дидактизм, навязывание читателю этического идеала (наиболее характерный пример — «Письма русского путешественника» Н. Карамзина). Сентиментализм в русской литературе представлен произведениями И. Дмитриева, В. Капниста, Н. Львова, молодого В. Жуковского. «Бедная Лиза» Н. Карамзина — образцовый пример воплощения основных черт поэтики русского сентиментализма. Излюбленными жанрами сентименталистов были элегии, послания, дневники, эпистолярные романы — именно в них писатель получал возможность обратиться к частному (внутреннему, индивидуальному) миру человека. Вершинным достижением стал эпистолярный роман Ж. Ж. Руссо «Новая Элоиза».

СИМВОЛИ́ЗМ (франц. symbolisme, от греч. symbolon — знак, символ) — общеевропейское литературно-художественное направление конца XIX — начала XX в. Первое и самое значительное из *модернистских* течений в России, корнями связанное с *романтизмом*. По времени формирования и по особенностям мировоззренческой позиции принято выделять в русском символизме два основных этапа. Поэтов, дебютировавших в 90-е гг. XIX в., называют «старшими символистами» (В. Брюсов, К. Бальмонт, Д. Мережковский, З. Гиппиус, Ф. Сологуб и др.). В 1900-е гг. в символизм влились новые силы, существенно обновившие облик течения (А. Блок, А. Белый, Вяч. Иванов и др.). Принятое обозначение «второй волны» символизма — «младосимволизм». «Старших» и «младших» символистов разделял не столько возраст, сколько разница мироощущений и направленность творчества.

Философия и эстетика символизма складывались под влиянием различных учений — от взглядов античного философа Платона до современных символистам философских систем В. Соловьева, Ф. Ницше, А. Бергсона. Традиционной идее познания мира в искусстве символисты противопоставили идею конструирования мира в процессе творчества. Творчество в понимании символистов — подсознательно-интуитивное созерцание тайных смыслов, доступное лишь художнику-творцу. Более того, рационально передать созерцаемые «тайны» невозможно. По словам крупнейшего среди символистов теоретика Вяч. Иванова, поэзия есть «тайнопись неизреченного». От художника требуется не только сверхрациональная чуткость, но и тончайшее владение искусством намека: ценность стихотворной речи — в «недосказанности», «утаенности смысла». Главным средством передачи тайных смыслов и был символ.

Категория музыки — вторая по значимости (после символа) в эстетике и поэтической практике символизма. Это понятие использовалось символистами в двух разных аспектах — общемировоззренческом и техническом. В первом, общефилософском значении музыка для них — не звуковая ритмически организованная последовательность, а универсальная метафизическая энергия, первооснова всякого творчества. Во втором, техническом значении музыка значима для символистов как пронизанная звуковыми и ритмическими сочетаниями словесная фактура стиха, т. е. как максимальное использование музыкальных композиционных принципов в поэзии. Для многих символистов актуальным оказался призыв их французского предшественника Поля Верлена: «Музыка прежде всего...» Стихотворения символистов порой строятся как завораживающий поток словесно-музыкальных созвучий и перекличек.

По-новому строились в символизме отношения между поэтом и его аудиторией. Поэт-символист не стремился быть общепонятным, потому что такое понимание основано на обыденной логике. Он обращался не ко всем, а к «посвященным»; не к читателю-потребителю, а к читателю-творцу, читателю-соавтору. Стихотворение должно было не столько транслировать мысли и чувства автора, сколько пробуждать в читателе его собственные, помочь ему в духовном восхож-

дении от «реального» к «реальнейшему», т. е. в самостоятельном постижении «высшей реальности». Символистская лирика будила «шестое чувство» в человеке, обостряла и утончала его восприятие, развивала родственную художнической интуицию.

Для этого символисты стремились максимально использовать ассоциативные возможности слова, подключали к восприятию мотивы и образы разных культур, широко пользовались явными и скрытыми цитатами. Излюбленным источником художественных реминисценций для них была греческая и римская мифологическая архаика. Именно мифология стала в их творчестве арсеналом универсальных психологических и философских моделей, удобных и для постижения глубинных особенностей человеческого духа вообще, и для воплощения современной духовной проблематики. Символисты не только заимствовали готовые мифологические сюжеты, но и творили собственные мифы. Мифотворчество (а в этом поэты видели средство сблизить и даже слить воедино жизнь и искусство; преобразовать реальность на путях искусства) — устойчивая черта мировоззрения и поэтики символизма. Это свойство было в высшей степени присуще творчеству Ф. Сологуба, Вяч. Иванова, А. Белого.

Символизм обогатил русскую поэтическую культуру множеством открытий. Символисты придали поэтическому слову неведомую прежде подвижность и многозначность, научили русскую поэзию открывать в слове дополнительные оттенки и грани смысла. Плодотворными оказались их поиски в сфере поэтической фонетики: мастерами выразительного ассонанса и эффектной аллитерации были К. Бальмонт, В. Брюсов, И. Анненский, А. Блок, А. Белый. Расширились ритмические возможности русского стиха, разнообразнее стала строфика. Однако главная заслуга этого литературного течения связана не с формальными нововведениями.

Символизм пытался создать новую философию культуры, стремился, пройдя мучительный период переоценки ценностей, выработать новое универсальное мировоззрение. Преодолев крайности индивидуализма и субъективизма, символисты на заре нового века по-новому поставили вопрос об общественной роли художника, начали движение к созданию таких форм искусства, переживание которых могло бы вновь объединить людей. Идея «соборного искусства» со стороны выглядела утопичной, но символисты и не рассчитывали на ее быструю практическую реализацию. Важнее было вновь обрести позитивную перспективу, возродить веру в высокое предназначение искусства. При внешних проявлениях элитарности и формализма символизм сумел на практике наполнить работу с художественной формой новой содержательностью и, главное, сделать искусство более личностным, персоналистичным.

СОЦИАЛИСТИ́ЧЕСКИЙ РЕАЛИ́ЗМ — литературное течение, сформировавшееся в советский период. Термин «социалистический реализм» впервые появился в печати в 1932 г. («Литературная газета», 23 мая). В 1934 г. на I Всесоюзном съезде советских писателей М. Горький объявил соцреализм новой творческой программой современных писателей. Идеологически соцреализм ориентирован на «изображение действительности в ее революционном развитии»; основополагающие принципы соцреализма — народность и партийность литературы. Художественная практика соцреализма определяется установкой на изображение и оценку мира «в свете идеалов социализма». Отличительные черты литературы соцреализма — пафос героической борьбы, исторический оптимизм и вера в торжество идеи будущего, вопреки трагическим событиям настоящего. Формируется и новый тип героя: положительный герой соцреализма — борец и коллективист, герой действия, а не рефлексии. Преодоление внутренних противоречий, сохранение цельности, точнее, монолитности, способность верить в идею — определяющие черты в облике нового героя литературы (образцовый положительный герой соцреализма — Левинсон из романа А. Фадеева «Разгром», Павка Корчагин из романа Н. Островского «Как закалялась сталь»). Произведения соцреализма тяготеют к масштабному изображению глобальных преобразований: предметом изображения становятся «стройка века» («Цемент» Ф. Гладкова, «Гидроцентраль» М. Шагинян), «великий перелом» в деревне («Поднятая целина» М. Шолохова), военные действия на фронтах граждан-

ской («Чапаев» Д. Фурманова, «Железный поток» А. Серафимовича) или Отечественной войны («Звезда» Э. Казакевича, «Спутники» В. Пановой, «В окопах Сталинграда» В. Некрасова). Пафос волевого переустройства мира, подчинения «стихии» жизни «железной воле» большевистского коллектива определял содержательные особенности произведений социалистического реализма.

Реальным основанием для возникновения и существования метода соцреализма служил тот всенародный энтузиазм, который существовал после Октябрьской революции, в годы первых пятилеток и Великой Отечественной войны. Лучшим представителям соцреализма удавалось действительно реалистически передать пафос тех лет (поэмы В. Маяковского, В. Луговского, стихи М. Исаковского и др.), создать подлинно народные характеры («Соть» и «Русский лес» Л. Леонова, «Василий Теркин» А. Твардовского, «Молодая гвардия» А. Фадеева и др.), разоблачить недостатки и даже пороки тоталитарной системы («Люди из захолустья» А. Малышкина, «Страх» и «Ложь» А. Афиногенова, «Двое в степи» Э. Казакевича и др.).

Вместе с тем по мере своего развития социалистический реализм все более становился нормативной художественной системой, предполагавшей вместо реального многомерного изображения жизни воссоздание заранее заданного эстетического идеала: в произведениях целого ряда писателей соцреализма мир воссоздается не таким, какой он есть, а идеализированным, таким, каким он должен быть. Застывают и поиски новых художественных форм: преобладающей формой объявляется жизнеподобие. Условность воспринимается догматиками соцреализма подозрительно.

Попытки ряда ученых-филологов расширить рамки соцреализма, толкуя его как открытую эстетическую систему, наследующую все лучшее в мировой художественной культуре, не смогли предотвратить кризис метода.

СРЕДНЕВЕКО́ВАЯ ЛИТЕРАТУ́РА — европейская литература III—XVII вв. в своем развитии проходит 3 периода: раннее (III—X вв.), зрелое (XI—XIII вв.) и позднее (XIV—XVII вв.) средневековье. Утрачивая пластичность и телесность, свойственные античному видению мира, средневековая литература делает огромный шаг вперед в постижении духовного мира человека. По формам и идеологической направленности вся средневековая литература феодально-церковная, ибо не только клерикальные, но и светские произведения основываются на христианских идеалах и ценностях и в равной мере стремятся к эстетическому совершенству. Любое светское произведение в эту эпоху имеет религиозное истолкование, ибо любое явление действительности выступает в средневековом сознании как воплощение высшего, божественного замысла.

После V в. европейская литература развивается на латинском и греческом языках. В VI—VIII вв. традиция светского образования прекращается, памятники литературы читаются и создаются лишь в монастырях. На греческом языке развивается византийская литература, для которой характерны восприятие действительности в рамках христианского противопоставления добра и зла, уход из мира и отказ от телесности. В жанре жития возникает новый литературный герой, отказывающийся от общественной активности. В эпоху раннего средневековья вся письменная литература создается на латыни и древнегреческом языке, вся устная словесность — на новых народных языках европейских «варваров». В это время складывается кельтский и германо-скандинавский эпос (англосаксонский эпос «Беовульф» был даже записан). В нем тесно переплетаются мифологические, христианские мотивы и исторические реалии.

В эпоху зрелого средневековья утверждается письменная литература на национальных языках. Но и латинская традиция еще очень сильна, появляются такие шедевры, как исповедальная проза Пьера Абеляра (бродячего школяра, влюбившегося в красивую и умную девушку Элоизу, тайно с ней обвенчавшегося и претерпевшего из-за этого множество злоключений) или полные смеха и вольномыслия стихи вагантов, бродячих клириков.

Средневековая литература существует как сословная, отражающая запросы церковной, рыцарской и городской культур. К литературе собственно церкви относятся жития святых («Житие Св. Алексея»), видения, зерцала («обозрения», свод сведений по какому-либо вопросу либо рассказы о доб-

рых и дурных поступках), проповеди; дидактические сентенции и поэмы; религиозные гимны, воспевающие церковные праздники и святых покровителей, литургические драмы.

В светской литературе, преимущественно рыцарской (или куртуазной), представлены героический эпос, разветвленная система лирических жанров, жанр стихотворного, а затем прозаического романа (и повести).

Героический эпос зрелого средневековья имеет ярко выраженные национальные особенности — это «Песнь о Роланде» (Франция), «Песнь о Нибелунгах» (Германия), «Песнь о Сиде» (Испания). Рыцарский эпос исповедует иные этические нормы, чем эпос древний, утверждая идеал вассального, патриотического и религиозного долга. В основе его лежит историческое предание о борьбе с завоевателями-иноверцами. Историческую основу «Песни о Роланде» (XII в.) составляет рассказ о разгроме басками арьергарда французского короля Карла Великого в Ронсевальском ущелье. Во главе отряда французов стоит Роланд, идеальный трагический герой-рыцарь. Бродячие певцы-жонглеры заменили в поэме басков-христиан на арабов-мусульман. Как памятник народного эпоса, поэма отличается монументальностью образов, параллелизмом в их построении, устойчивыми эпитетами, повторами, гиперболизацией и одухотворением природы. Германская «Песнь о Нибелунгах» (XIII в.), ставшая источником многих поэтических сюжетов и мотивов, рассказывает о женитьбе доблестного героя Зигфрида на сестре бургундского короля Кримхильде, вероломном убийстве Зигфрида и мести его жены, приводящей к гибели бургундского царства.

Куртуазная (придворная) лирика создается рыцарями-поэтами, которых на юге Франции (в Провансе) называли трубадурами, на севере Франции — труверами, а в Германии — миннезингерами. Родина куртуазной лирики — Прованс XI в. Ее главная тема — культ любви к Прекрасной Даме, этика беззаветного служения ей. Именно куртуазная лирика открыла мотив любви как самоценного психологического состояния человека. Куртуазная поэзия отмечена изощренной техникой и пробуждением сознания авторства.

Родина рыцарского романа — Франция XII в., а самый знаменитый романист — Кретьен де Труа. Многие сюжеты заимствованы из кельтского фольклора. В них упоминается король Артур, легендарный властитель половины Европы, установивший при своем дворе культ рыцарского подвига. Его дружина состоит из благородных рыцарей Круглого стола. Романы рассказывают о деяниях самого Артура, его прекрасной супруги Гвиневеры, волшебника Мерлина, повествуют о рыцарских подвигах Ланселота, Персеваля Говена и других благородных героев. Многие из подвигов совершаются во имя поисков Святого Грааля — чаши, вобравшей кровь распятого Христа. Особое место занимают сюжеты о любви Тристана к Изольде. Юный рыцарь Тристан должен доставить невесту своему сюзерену королю Марку, но в пути герои случайно выпивают любовный напиток, пробуждающий в них сильную взаимную любовь и ставящий в несовместимое с рыцарским кодексом чести положение. Рыцарский роман повествует о любовных приключениях и подвигах рыцарей и одновременно о глубоких духовных драмах, вызванных столкновением личных интересов и вассального долга. Драматическая безысходность коллизий в рыцарском романе вскрывает сложность, глубину и поэтичность человеческих чувств, утверждает их нравственную красоту. Рыцарский роман о Бюеве д'Антон через сербохорватский и белорусский переводы приходит в середине XVI в. на Русь под названием «Повесть о Бове Королевиче» и выдерживает свыше 200 лубочных изданий.

Городская литература представлена разветвленной системой жанров. Город создает свой эпос «о животных», где под видом зверей говорится о представителях разных сословий («Роман о Лисе»), свой аллегорический роман («Роман о Розе»), свои стихотворные рассказы (французские фаблио, немецкие шванки). В отличие от идеализирующей и активно использующей воображение куртуазной литературы здесь преобладают приземленность и бытовизм, дидактика и нравоучение. Городская культура сохраняет присущее народу язычески радостное ощущение земного бытия. Народный смех в разнообразных по формам сатирических

произведениях имеет двойственную (амбивалентную) природу: он обличает пороки и одновременно утверждает ценность самой жизни, право человека наслаждаться ею.

Средневековая драма зарождается и развивается при церкви, но со временем дополняется городскими светскими жанрами. К самым распространенным средневековым драматическим жанрам относятся мистерия (инсценировка библейской истории сотворения мира, разыгрывавшаяся представителями городских цехов), миракль (драма на тему жития святого с чудом, сотворенным Богородицей, в финале), моралите (аллегория о столкновении пороков и добродетелей в душе человека), фарс (бытовая комедия).

В эпоху позднего средневековья светская традиция вступает во все более острое противоречие с церковной, наблюдается кризис основных средневековых жанров, нарастают предвозрожденческие тенденции. Позднее средневековье дает миру двух великих поэтов: флорентийца Данте Алигьери (середина XIV в.) и француза Франсуа Вийона (середина XV в.). Поэма Данте «Божественная комедия» повествует о странствиях поэта по загробному миру. Она написана в традиционном для церковной литературы жанре «видения» (повествование о путешествии в загробный мир). «Божественная комедия» — поэтическая энциклопедия средних веков, в ней ставятся вопросы богословия, политики, морали, науки, эстетики. Поэма проникнута гражданской страстностью и нетерпимостью к «равнодушным». Близость грядущей эпохи *Возрождения* проявляется в переносе акцента на земную сторону человеческой жизни, в культе античности, в расстановке грешников не по церковному канону, а по личному усмотрению поэта, в эмоционально окрашенном лирическом отношении Данте к каждому из грешников, в явно возросшей роли личности автора по сравнению с классическим эпосом.

СЮРРЕАЛИ́ЗМ (от франц. surrealisme — букв. сверхреализм) — одно из течений литературного авангардизма, сложившееся в 20-е гг. XX в. во Франции. Автор «Манифеста сюрреализма» (1924) — Андре Бретон. Сюрреализм проявился также в живописи (С. Дали), театре (А. Арто) и кинематографе (Л. Буньюэль). Сюрреализм стремился изгнать из творчества рациональность, сделав ставку на интуитивные озарения художника. Стилевые приметы сюрреализма — «автоматическое письмо» (скоростная запись первых пришедших в голову слов и обрывков мыслей), предпочтение самоценной зрелищности явлений, необъясняемых и необъяснимых, алогизм композиции, обрывистость речи, контрастные сочетания обыденного и чудесного. В русской литературе влияние сюрреализма сказалось, например, в творческой практике поэта «первой волны» эмиграции Б. Поплавского.

ФУТУРИ́ЗМ (от лат. futurum — будущее) — одно из основных европейских авангардистских течений начала XX в. Возник почти одновременно в Италии и России. Впервые русский футуризм проявил себя публично в 1910 г., когда вышел в свет сборник «Садок судей» (его авторами были Д. Бурлюк, В. Хлебников и В. Каменский). Вместе с В. Маяковским и А. Крученых эти поэты вскоре составили наиболее влиятельную в новом течении группировку кубофутуристов или поэтов «Гилеи» (Гилея — древнегреческое название территории Таврической губернии, где отец Д. Бурлюка управлял имением и куда в 1911 г. приезжали поэты новой группировки). Помимо «Гилеи» футуризм был представлен тремя другими группировками — эгофутуризмом (И. Северянин, И. Игнатьев, К. Олимпов, В. Гнедов и др.), группой «Мезонин поэзии» (В. Шершеневич, Хрисанф, Р. Ивнев и др.) и объединением «Центрифуга» (Б. Пастернак, Н. Асеев, С. Бобров, К. Большаков и др.).

Генетически литературный футуризм теснейшим образом связан с авангардными художественными группировками 1910-х гг. («Бубновый валет», «Ослиный хвост», «Союз молодежи»). Многие футуристы совмещали литературную практику с занятиями живописью (братья Бурлюки, Е. Гуро, А. Крученых, В. Маяковский и др.). Вслед за художниками-авангардистами поэты «Гилеи» обратились к формам художественного примитива, стремились к утилитарной «полезности» искусства и в то же время пытались освободить слово от внелитературных задач, сосредоточившись на формальных экспериментах.

Футуризм претендовал на вселенскую миссию: в качестве художественной программы была выдвинута утопическая мечта о рождении сверхискусства, способного преобразить мир. В своем эстетическом проектировании футуристы опирались на новейшие научные и технологические достижения. Стремление к рациональному обоснованию творчества с опорой на фундаментальные науки — физику, математику, филологию — отличало футуризм от других модернистских течений. В. Хлебников пытался предложить человечеству новый универсальный язык и открыть «законы времени». Мироздание во всей безбрежности пространства и времени воспринималось как аналог грандиозной сценической площади. Грядущая революция (футуристы сочувствовали левым политическим партиям и движениям) была желанна потому, что воспринималась как своего рода массовое художественное действо, вовлекающее в игру весь мир. После Февральской революции 1917 г. футуристы «Гилеи» и близкие к ним художники авангарда образовали воображаемое «Правительство Земного Шара». В одном ряду с этими акциями — тяга футуристов к массовым театрализованным действам, раскраска лба и ладоней, культивирование эстетического «безумства». Программным для футуристов стал эпатаж обывателя («Пощечина общественному вкусу» — название футуристского альманаха). Как любое авангардное художественное явление, футуризм более всего страшился равнодушия и «профессорской» сдержан-ности. Необходимым условием его существования стала атмосфера литературного скандала, освистывания и осмеяния. Оптимальной для футуристов читательской реакцией на их творчество была не похвала и не сочувствие, но агрессивное неприятие, истерический протест. Именно такую реакцию со стороны публики провоцировали намеренные крайности в поведении футуристов. Вызывающе оформлялись публичные выступления: их начало и конец отмечались ударами гонга, К. Малевич являлся с деревянной ложкой в петлице, В. Маяковский — в «женской» по тогдашним критериям желтой кофте, А. Крученых носил на шнуре через шею диванную подушку и т. п.

В формально-стилевом отношении поэтика футуризма развивала и усложняла *символистскую* установку на обновление поэтического языка. Футуристы не только обновляли значения слов, но и резко изменили сами отношения между смысловыми опорами текста, а также гораздо энергичнее использовали композиционные и даже графические эффекты. Главный технический принцип их работы — принцип «сдвига», канон «сдвинутой конструкции». Этот принцип был перенесен в литературу из современной футуристам живописной практики авангарда. В литературных текстах принципы «сдвинутой конструкции» были распространены на лексику, синтаксис и семантику произведений. Лексическое обновление достигалось, например, депоэтизацией языка, введением стилистически «неуместных» слов, вульгаризмов, технических терминов. Слово у футуристов лишалось ореола сакральности и неприкосновенности, оно опредмечивалось, его можно было дробить, переиначивать, создавать новые комбинации морфологических и даже фонетических элементов. Примеров словотворчества футуристов множество, начиная с излюбленного самоназвания «гилейцев» — будетляне. В «будетлянской зауми» звуки функционировали как самостоятельно значимые единицы речи, наделялись собственной семантикой. Например, самый радикальный «заумник» А. Крученых предлагал вместо якобы «затасканного» слова «лилия» сконструированное им слово «еуы», сияющее, как ему казалось, первоначальной чистотой. Новое отношение к слову как к конструктивному материалу привело к активному созданию неологизмов, переразложению и новому соединению слов (например, у В. Хлебникова и В. Маяковского).

Синтаксические смещения проявлялись у футуристов в нарушении законов лексической сочетаемости слов (изобретении непривычных словосочетаний), отказе от знаков препинания. Делались попытки ввести «телеграфный» синтаксис (без предлогов), использовать в речевой «партитуре» музыкальные и математические знаки, графические символы. Гораздо большее, чем прежде, значение придавали футуристы визуальному воздействию текста. Отсюда разнообразные эксперименты с фигурным расположением

слов и частиц слов, использование разноцветных и разномасштабных шрифтов, обыгрывание фактуры самого полиграфического материала (частные проявления «визуализации» стиха — их издание на обойной бумаге, расположение строчек «лесенкой», выделение особыми шрифтами отдельных эпитетов, внутренних рифм, важнейших слов).

Установка на смысловое смещение заметна в нарочитой нестыковке соседних строф, стремлении «вывернуть» смысл, подставляя на место подразумеваемого слова противостоящего или «перпендикулярного» ему по смыслу. Часто смысловой сдвиг достигался приемом реализованной метафоры, когда иносказание прочитывалось буквально. Позднее многие приемы «сдвигологии» будут использованы поэтами ОБЭРИУ (Д. Хармсом, А. Введенским, И. Бахтеревым).

Новые эстетические возможности были развиты футуристами в связи с переориентацией многих из них с читаемого на произносимый текст. Поэзия, согласно их представлениям, должна была вырваться из темницы книги и зазвучать на площади. Отсюда поиски новых ритмов, использование гораздо более причудливых, чем прежде, рифм, форсированная инструментовка. С этой же тенденцией связана и жанровая перестройка речетворчества, активное вовлечение элементов лубочной поэзии, частушек, поэтической рекламы, фольклорных заговоров и т. п. Обращение к художественному примитиву и фольклорным жанрам было проявлением общей антииерархичности, эстетического бунтарства футуристов.

Футуризм оказался творчески продуктивен: изменил отношение к проблеме понятности-непонятности в искусстве. Важное следствие экспериментов футуристов — осознание того, что непонимание или неполное понимание в искусстве — не всегда недостаток, а порой необходимое условие полноценного восприятия. Само приобщение к искусству в этой связи понимается как труд и сотворчество, поднимается от уровня пассивного потребления до уровня бытийно-мировоззренческого.

ЭКЗИСТЕНЦИАЛИ́ЗМ в литературе (от позднелат. exsistentia — существование) — литературное течение середины XX в., представленное французскими писателями, выступавшими одновременно как философы-экзистенциалисты, — Ж. П. Сартром (роман «Тошнота», пьеса «Мухи»), А. Камю (роман «Посторонний») и др. В послевоенную эпоху экзистенцианалистские умонастроения распространились на всю мировую литературу. Экзистенциализм утверждает абсурдность человеческого существования в мире и ставит человека перед выбором — либо отстаивание любой ценой своего «экзистанса» (свободы от общества), либо конформизм (принятие «правил игры», навязанных окружающим миром). Его герой принимает на свои плечи весь груз ответственности за принятое решение и свою судьбу. В центре внимания литературы экзистенциализма часто оказывается «пограничная ситуация», когда герой в мучительной борьбе делает свой выбор (часто ценою жизни). Истоки экзистенцианалистской проблематики — в творчестве Ф. Достоевского (роман «Бесы»), в философских учениях Л. Шестова и Н. Бердяева, в поэзии Г. Иванова.

ЭКСПРЕССИОНИ́ЗМ (от лат. expressio — выражение) — одно из течений литературного *модернизма*, первоначально сформировавшееся в 1910—1920-е гг. в Германии. Для экспрессионизма характерно сочетание сильнейшего социально-критического пафоса (разоблачение механицизма цивилизации, протест против подавления личности) с ужасом перед неприглядной картиной бытия. Современники называли экспрессионизм «искусством крика». Экспрессионисты вещали о близящейся апокалиптической катастрофе. Их главные темы — гибель человека в мире и человечности в человеке. Экспрессионизм создавал предельно субъективную картину мира, складывавшуюся в сознании потрясенного открывшейся ему бездной бездуховности человека. Стилистика экспрессионизма определяется рационализмом конструкций, тяготением к абстрактности, острой эмоциональностью высказываний автора и персонажей, обильным использованием фантастического гротеска. В русской литературе влияние экспрессионизма проявилось в творчестве Л. Андреева, в романе К. Федина «Города и годы», в некоторых произведениях Е. Замятина.

СЛОВАРЬ ЛИТЕРАТУРОВЕДЧЕСКИХ ТЕРМИНОВ И ПОНЯТИЙ

А́БСУ́РДА ДРА́МА (от лат. absurdus — неуместный, нелепый). Термин введен в употребление экзистенциалистами, утверждавшими, что основными принципами человеческой жизни являются абсурд, отсутствие высшей цели и смысла. Закон абсурда лежит в основе произведений таких крупных писателей XX в., как Ф. Кафка, А. Камю, Ж. П. Сартр.

В 50-е гг. XX в. во Франции возникла драма абсурда (термин введен английским критиком М. Эсслином в 1961 г.). Исходя из принципа абсурдного устройства жизни, при котором смехотворны любые попытки человека логически постичь законы бытия и добиться чего-либо целенаправленной деятельностью, авторы драмы абсурда (С. Беккет, Э. Ионеско, Э. Олби, Х. Пинтер, В. Гавел) создают новую драматическую форму, лишенную традиционного сюжета и причинно-следственных связей между событиями. Основной элемент художественной выразительности в драме абсурда — острый трагикомический диалог. Самая известная драма абсурда — пьеса С. Беккета «В ожидании Годо». В отечественной драматургии пример использования некоторых принципов драмы абсурда — пьеса «Чудная баба» Н. Садур.

АВТОБИОГРА́ФИЯ (от греч. autos — сам, bios — жизнь, grapho — пишу) — литературный жанр (как правило, прозаический); последовательное описание автором истории собственной жизни. Для автобиографического описания характерно стремление осмыслить прожитую жизнь как целое, ретроспективно придать жизненным событиям связность и целенаправленность. Автобиография допускает вымысел: жизнь «переписывается» заново и выстраивается в условном мире художественного текста в соответствии с авторским замыслом. Отличается от смежных жанров — мемуаров и дневников. В отличие от мемуаров в автобиографии внимание писателя в большей степени сосредоточено на самоанализе, «истории души» и в ме́ньшей — на внешнем мире, хронике событий и встреч с разными людьми. В отличие от дневников, где временна́я дистанция между событием и его описанием практически отсутствует, в автобиографии прошлое восстанавливается не просто как последовательность событий, а как их логически завершенная цепь. К автобиографии относятся, например, такие произведения, как «Я сам» В. Маяковского, «Другие берега» В. Набокова.

Многие художественные произведения, не являясь автобиографией в строгом смысле этого слова, относятся к разряду автобиографических. В автобиографических произведениях часто используется жанровая форма жизнеописания — подробное изложение внешних фактов жизни героя в их логической и хронологической взаимосвязи. Часто главный предмет изображения в автобиографических произведениях — внутренний мир автора, его духовные искания, противоречия развивающегося сознания. Автобиографическое начало ярко выражено в «Детстве» М. Горького, «Детстве» Л. Н. Толстого, «Детских годах Багрова-внука» С. Аксакова, «Жизни Арсеньева» И. Бунина и др.

АВТОБИОГРАФИ́ЧЕСКИЙ ГЕРО́Й — особый тип литературного героя, которого *автор* наделяет своей биографией и чертами своего характера. Нередко он даже внешне похож на автора. Особенностью автобиографического героя является бо́льшая, чем у обычных персонажей, связь с реальной жизнью. Читатели, слабо представляющие специфику художественной литературы, склонны отождествлять таких героев с создателями произведений. Нередко иллюзию полного совпадения автора и героя поддерживает сама форма повествования: многие автобиографические произведения написаны от первого лица. Иногда имя автобиографического героя совпадает с подлинным именем автора (автобиографический герой трилогии М. Горького Алексей Пешков — подлинное имя писателя). Однако автобиографический герой никогда не является буквальным повторением автора, создателя произведения. Автор всего лишь прототип («натура», модель). Автобиографический герой, точно так

же как любой реально существующий человек, может быть прототипом *героя литературного*. Автобиографический герой и автор существуют как бы в двух различных измерениях: автор — реальный человек с реальной внешностью, биографией, чертами характера, герой — явление другой реальности — реальности искусства.

Автобиографический образ человека может быть создан и в лирическом произведении, однако понятие «автобиографический герой» к лирике неприменимо. Лирика бессюжетна, поэтому образ человека не складывается из его действий, поступков, участия в событиях. Лирические произведения отражают именно психологию, а не внешнюю биографию их авторов. См. *Лирический герой*.

А́ВТОР (от лат. auctor — создатель, сочинитель) — создатель литературного произведения, «персонального» художественного мира. Понятие «автор» часто используется как синоним категории *образ автора*.

АВТОРА О́БРАЗ — см. *Образ автора*.

А́ВТОРСКАЯ ПОЗИ́ЦИЯ в литературном произведении — выраженное в тексте отношение *автора* к различным сторонам жизни, понимание писателем характеров людей, событий, идейных, философских и нравственных проблем. Не следует отождествлять авторскую позицию в литературном произведении с логическими, ясно и однозначно сформулированными суждениями. Даже если в произведении есть прямые рассуждения писателя о каких-либо проблемах или прямые оценки персонажей и событий, авторская позиция всегда шире подобных суждений. Она проявляется в отборе и монтаже фактов, в том, как построен сюжет, какие точки зрения на людей и события выражены в произведении. Позиция автора может быть выражена либо прямо, открыто, недвусмысленно, в прямой оценочной форме (у Ф. Достоевского, Л. Толстого, Н. Некрасова, М. Горького), либо косвенно, когда автор старается избегать прямых суждений и оценок (И. Тургенев, А. Чехов). Иногда писатель как бы навязывает читателю свои оценки героев и событий, подсказывая, как следует трактовать тот или иной поступок героя или смысл события. Такой способ выражения авторской позиции характерен главным образом для писателей-моралистов (Н. Гоголь в «Мертвых душах»), которые хотят, чтобы читатель точно знал, где порок, а где добродетель, и смог извлечь из произведения определенный моральный урок для себя. В *драматургии* писатели иногда выражают свое отношение к людям и событиям с помощью героев-*резонеров*, т. е. таких героев, которые близки авторам, выражают их мысли или их представления о человеке, даже если облик таких людей противоречит их же собственным высказываниям (таков, например, Сатин в пьесе М. Горького «На дне»).

А́ВТОРСКИЕ ОТСТУПЛЕ́НИЯ — один из *внесюжетных компонентов* повествовательных произведений. Структурно они не отделены от повествования, однако содержание, а нередко и внутренняя форма (композиция, стиль) этих фрагментов текста резко выделяют их в речи *повествователя*. В авторском отступлении меняется не принадлежность речи (она остается речью автора-повествователя), а сам объект авторского высказывания. Если в обычном повествовании (от третьего или от первого лица) объектом высказывания являются события, поступки людей, их внешность, внутренний мир, то в авторских отступлениях объектом высказывания становится сам автор. Он говорит о себе, выражает свои представления о мире, передает свои настроения и переживания. Не следует все авторские отступления называть *лирическими*. Далеко не всегда они выражают лирический настрой авторов. Так, некоторые авторские отступления в «Евгении Онегине» являются литературно-полемическими: в них автор, критически оценивая литературные мнения оппонентов, высказывает свои представления о творчестве.

В произведениях русских писателей встречаются также публицистические и философско-публицистические авторские отступления. Ярким примером публицистических отступлений являются беседы с «проницательным читателем» в романе Н. Чернышевского «Что делать?». Философско-публицистическими отступлениями насыщен роман Л. Толстого «Война и мир». Именно в них выразилось понимание писателем народного характера Отечественной войны 1812 г., его представления о движущих силах и смысле истории, о роли личности и народа в историческом процессе. Немало близких по типу к толстовским отступлений

встречается в романе В. Гроссмана «Жизнь и судьба».

АКРОСТИ́Х (от греч. akrostichis — букв. краестишие) — стихотворение, в котором начальные буквы стихотворных строк, прочитанные по вертикали, складываются в самостоятельное слово или фразу (чаще всего это имя адресата или автора). Акростих рассчитан прежде всего на зрительное восприятие:

Валы стремят свой яростный прибой,
А скалы все стоят неколебимо.
Летит орел, прицелов жарких мимо,
Едва ли кто ему прикажет: «Стой!»
Разящий меч готов на грозный бой,
И зов трубы звучит неутомимо.
Ютясь в тени, шипит непримиримо...

(*М. Кузмин. «Валерию Брюсову»*)

АКТ (от лат. actus — действие) — составная часть драматического произведения, не прерываемая во время сценической постановки ни антрактом, ни интермедией. Традиционное деление пьесы на 5 актов впервые появилось в «новой греческой» комедии Менандра. Классицизм сделал его драматической нормой, под которую стали подгонять переводы более ранних произведений (в частности, У. Шекспира, у которого пьесы состояли из эпизодов, как в «Борисе Годунове» А. Пушкина). В восточной драме количество актов колеблется от 1 до 10, а определение актов совпадает с европейским пониманием *явления*. В XIX в. появились 4-, 3- и 1-актные пьесы. Знаменитые одноактные драмы написаны А. Пушкиным («Маленькие трагедии»), А. Чеховым.

АКЦЕ́НТНЫЙ СТИХ (от лат. accentus — ударение), или *тоническое стихосложение* (от греч. tonos — ударение) — система стихосложения, основанная на одинаковом (или примерно одинаковом) количестве ударных слогов в стихе при произвольном чередовании безударных. В русском языке количество безударных слогов между двумя ударными обычно колеблется от 0 до 4 слогов (а в английском, например, обычный диапазон колебаний — 1—2 слога); в экспериментальных стихах число безударных слогов доводилось до 8. В отличие от силлабического в акцентном стихе общее число слогов произвольно; в отличие от силлабо-тонического в акцентном стихе нет стоп с упорядоченным расположением ударных и безударных слогов. Каркасом стиха в данном случае являются ударные слоги, и соответственно длина стиха определяется числом ударений: различают 2-, 3-, 4-ударные и т. д. стихи.

Имя твое — птица в руке,	— 2—0—2 —
Имя твое — льдинка на языке.	— 2—0—4 —
Одно-единственное движенье губ.	1—1—4—1 —
Имя твое — пять букв.	— 2—0—0 —

(*М. Цветаева*)

В приведенном примере число безударных слогов между двумя ударными обозначено цифрами и колеблется от 0 (когда два ударных следуют друг за другом) до 4, но в каждой строчке сохраняется равное количество ударных слогов — 4 (ударные слоги обозначены знаком —). Однако одинаковое число ударных слогов в стихе необязательно: в акцентном стихе сохраняется лишь тенденция к более или менее упорядоченному количеству ударений в строках. Самые употребительные формы акцентного стиха в русской поэзии — четырехударники, трехударники и их чередование (часто по схеме 4—3—4—3). Так как акцентный стих лишен метра, в ритмической организации стиха особую важность приобретает рифма — она обозначает конец строки и формирует ритмическое ожидание. Акцентный стих с парной рифмовкой использовался в народной говорной поэзии (балаганные зазывания, свадебные приговоры и т. п.) и получил название раешного стиха. Подражанием ему является «Сказка о попе и о работнике его Балде» А. Пушкина:

Бедненький бес
Под кобылу подлез,
Понатужился,
Понапружился,
Приподнял кобылу, два шага шагнул,
На третьем упал, ножки протянул.

В поэзии XX в. акцентный стих занимает значительное место в творчестве В. Маяковского и др. поэтов 1910—1920-х гг.

АЛЕКСАНДРИ́ЙСКИЙ СТИХ (название происходит от французской поэмы XII в. об Александре Македонском) — во французском силлабическом стихосложении 12-сложный стих с ударениями на 6-м и 12-м слогах и цезурой после 6-го слога; традиционно стихи рифмуются попарно. В русском стихосложении александрийский стих — двустишие

6-стопного ямба с цезурой после 3-й стопы и парной рифмовкой. Наибольшее распространение александрийский стих получил в эпоху классицизма, став универсальной стихотворной формой для трагедий, поэм, элегий, идиллий, сатир. Классические примеры александрийского стиха в русской поэзии — стихотворения А. Пушкина: «Редеет облаков летучая гряда...», «Послание цензору», «Зима. Что делать нам в деревне?..»:

Зима. Что делать нам в деревне? Я встречаю
Слугу, несущего мне утром чашку чаю,
Вопросами: тепло ль? утихла ли метель?
Пороша есть иль нет? и можно ли постель
Покинуть для седла, иль лучше до обеда
Возиться с старыми журналами соседа?

АЛЛЕГО́РИЯ (греч. allegoria — иносказание, от allos — иной, agoreuo — говорю) — вид тропа, иносказательное изображение отвлеченной, умозрительной идеи при помощи предметного образа. Связь между ними устанавливается, как правило, только логически, она условна, однозначна и не допускает иных толкований, кроме того, которое обусловлено традицией или предполагается писателем. Классический пример аллегории — правосудие в образе женщины с завязанными глазами и весами в руках. В литературе аллегория используется в баснях, сказках, притчах. Например, басенные Волк, Лиса, Змея выражают соответственно идею жадности, хитрости, коварства. Из басен подобные аллегории легко переходили в сатирические произведения. Примером сатирических сказок-басен, в которых используются аллегорические образы, являются «Сказки» М. Е. Салтыкова-Щедрина.

Аллегории, созданные по образцу басенных, — основа некоторых произведений М. Горького — «Песня о Соколе» и «Песня о Буревестнике».

Аллегорические образы создавали русские писатели в советскую эпоху (сказка «Кролики и удавы» Ф. Искандера). Как правило, использование иносказаний в русской литературе было вынужденным, спровоцировано запретами и ущемлением свободы слова.

В отличие от многозначного *символа* аллегория всегда имеет только одно значение, заданное литературной или мифологической традицией. Это обусловлено тем, что аллегория создается не на основе ассоциативных связей между предметами и явлениями, а на основе логических отношений, освященных традицией. В отличие от *эмблемы* в аллегории предметный план несамостоятелен: предметный образ — лишь вещественная оболочка идеи и вне ее лишен художественного значения. Аллегории гораздо реже, чем символы, используются в литературных произведениях. Однако они не менее значимы и глубоки, чем символические образы, ведь они в наибольшей степени соответствуют творческим целям поэтов. Веру в торжество справедливости выразил А. Пушкин в стихотворении «Во глубине сибирских руд...», создав аллегорический образ свободы, которая «примет радостно у входа» декабристов-каторжников. Аллегорические образы «челна», «вихря шумного», «таинственного певца» созданы в стихотворении «Арион». Аллегорией является образ «клинка, покрытого ржавчиной презренья» в стихотворении М. Лермонтова «Поэт».

АЛЛИТЕРА́ЦИЯ (от лат. ad — к, при и litera — буква) — повтор одинаковых или сходно звучащих согласных, используемый обычно для звуковой выразительности, но обладающий и изобразительными возможностями. Эти возможности аллитерации не ограничиваются звукоподражанием («Били копыта, пели будто./ Гриб. Граб. Гроб. Груб». — В. Маяковский). Связывая между собой разные по значению, но сходно звучащие слова, аллитерация тем самым устанавливает между ними нетрадиционные смысловые связи, например: «Я вижу молнии из мглы / И морок мраморного грома» (А. Белый). В литературе XX в. аллитерация становится достоянием не только поэтической, но и прозаической речи: «Ветер, пробегая по саду, доносил до нас шелковистый шелест берез с атласными, испещренными чернью стволами и широко раскинутыми ветвями, ветер, шумя и шелестя, бежал с полей...» (И. Бунин).

АЛЛЮЗИЯ (от лат. allusio — намек) — намек на реальное литературное, историческое, политическое явление, которое мыслится как общеизвестное и поэтому не называется. Например, строчки А. Блока «Всадник бронзовый, летящий / На недвижном скакуне» («Пушкинскому Дому») — аллюзия на поэму А. Пушкина «Медный Всадник». Аллюзия на образ Ленского из романа «Евгений Онегин» — в строчках стихотворения М. Лермонтова «Смерть Поэта»: «Как

тот поэт, неведомый, но милый, / Добыча ревности глухой...»

АЛОГИ́ЗМ (от греч. a — отрицательная частица и logismos — разум) — намеренное нарушение логических, причинно-следственных связей между понятиями или явлениями. Алогизм основан на противоречии «норме», естественному порядку и, опровергая читательское ожидание, вызывает комический эффект. Мастером алогизма в русской литературе был Н. Гоголь: «Прекрасный человек Иван Иванович! Он очень любит дыни». (Здесь нарушена логическая связь между двумя частями высказывания: вместо ожидаемого подтверждения достоинств Ивана Ивановича сообщается новая информация, не стыкующаяся с предшествующей частью характеристики.) «Иван Иванович несколько боязливого характера. У Ивана Никифоровича, напротив того, шаровары в таких широких складках...» (А здесь нарушена логическая основа сравнения: вместо ожидаемого антонима к слову «боязливый» — «напротив того» — читатель находит явно не вписывающееся в контекст слово «шаровары» и описание наряда Ивана Никифоровича.)

АМПЛУА́ театральное (от франц. emploi — занятие) — устойчивый тип героя, часто встречающийся в драматических произведениях одного жанра (комедиях, мелодрамах): старый скряга, хвастливый военный, парень-деревенщина, рассеянный профессор, девица на выданье, ревнивый муж, злодей, герой-любовник, шут. Эти амплуа так часто встречались в пьесах, что сложилась традиция специализации актеров на исполнении какой-либо устойчивой роли. На русской сцене некоторые амплуа обозначались французскими терминами: инженю — простодушная, наивная девушка; субретка — служанка молодой госпожи, активно помогающая влюбленным героям; травести — мальчик или молодой человек в исполнении актрисы женского пола. Много узнаваемых амплуа лежит в основе характеров героев в комедиях Мольера, П. О. Бомарше, А. Грибоедова, А. Островского. Так, например, роль Фамусова в «Горе от ума» заставляет вспомнить об амплуа «обманутого отца», роль Лизы укладывается в амплуа субретки.

АМФИБРА́ХИЙ (от греч. amphibrachys — букв. с двух сторон краткий) — в силлабо-тоническом стихосложении метр, образованный трехсложными стопами, в которых 1-й и 3-й слоги безударные, а 2-й — ударный. Схема амфибрахия: ∪—∪. Пример амфибрахия:

И скучно и грустно, и некому руку подать
В минуту душевной невзгоды...

(*М. Лермонтов*)

В метрическом стихосложении амфибрахий — трехсложная стопа с краткими 1-м и 3-м слогами и долгим 2-м.

АНАГРА́ММА (от греч. anagrammatismos — перестановка букв) — перестановка букв или звуков заданного слова, дающая новое слово. Анаграмма «зашифровывает», делает «невидимым» исходное слово, поэтому часто сфера ее применения — литературная игра (псевдонимы, ребусы, загадки); например, в романах В. Набокова анаграмматическими являются имена *Вивиан Дамор-Блок* или *барон Клим Авидов* (эти имена даны периферийным персонажам, которые нужны лишь для шифрованного указания на подлинного автора романа).

АНАКРЕОНТИ́ЧЕСКАЯ ПОЭ́ЗИЯ (от имени древнегреческого поэта Анакреонта, VI в. до н. э.) — лирическая поэзия, воспевающая веселье, беззаботную жизнь, вино и любовь, утверждающая светлое, оптимистическое начало бытия. Один из первых образцов анакреонтической поэзии — позднегреческий сборник стихов «Анакреонтика», созданных в подражание Анакреонту, а позднее ему приписанных. В России авторами анакреонтических стихов были М. Ломоносов, Г. Державин, К. Батюшков, А. Пушкин.

АНА́ПЕСТ (от греч. anapistos — букв. отраженный назад) — в силлабо-тоническом стихосложении метр, образованный трехсложными стопами с ударным последним слогом. Схема анапеста: ∪∪—. Пример анапеста 3-стопного: «Начинается зимняя сказка...» (Н. Некрасов). В метрическом стихосложении анапест — трехсложная стопа, в которой 1-й и 2-й слоги краткие, а 3-й — долгий.

АНА́ФОРА (от греч. anaphora — букв. вынесение) — *единоначатие*, повтор слова или

группы слов в начале нескольких стихов, строф, фраз.

Пример анафоры (повтор слова «стонет» в начале пяти соседних стихов) в стихотворении Н. Некрасова «Размышления у парадного подъезда»:

Назови мне такую обитель,
Я такого угла не видал,
Где бы сеятель твой и хранитель,
Где бы русский мужик не стонал?
Стонет он по полям, по дорогам,
Стонет он по тюрьмам, по острогам,
В рудниках, на железной цепи;
Стонет он под овином, под стогом,
Под телегой, ночуя в степи;
Стонет в собственном бедном домишке,
Свету божьего солнца не рад;
Стонет в каждом глухом городишке,
У подъезда судов и палат.

Анафора в этом стихотворении — смысловой и эмоциональный эквивалент утверждения Некрасова: «Где народ, там и стон...» Повтор слова «стонет» является одним из средств создания символического образа «скорби народной», залившей Россию, подобно Волге во время весеннего половодья. Реже встречается повтор слова в конце соседних стихотворных строк — *эпифора*.

АНАХРОНИ́ЗМ (греч. anachronismos, от ana — назад, против и chronos — время) — 1) ошибочное или условное перенесение событий или явлений одной эпохи в другую. В качестве действующих лиц одной эпохи выступают исторические герои из другой эпохи; быт и обстановка одной эпохи несут в себе черты, присущие другому историческому времени. Пример анахронизма — саркастическая реплика Чацкого в «Горе от ума» А. Грибоедова, в которой говорится о тетушке Софии:

А тетушка? Все девушкой, Минервой,
Все фрейлиной Екатерины I?

Насмешка Чацкого очевидна — императрица умерла в 1727 г. и, следовательно, даже самой юной ее фрейлине в XIX в. было бы больше ста лет;

2) в переносном значении анахронизм — пережиток старины, обычай или суждение, не вяжущееся с современными представлениями о жизни.

АНЕКДО́Т (от греч. anekdotos — неизданный) — 1) короткий рассказ (с установкой на занимательность) о каком-либо характерном происшествии, часто из жизни исторических лиц. Первым сборником анекдотов была «Тайная история» Прокопия Кесарийского (VI в. н. э.), в которой описывались случаи из личной жизни императора Юстиниана. В том же значении слово «анекдот» использует А. Пушкин (роман «Евгений Онегин»), описывая исторические познания Онегина:

Но дней минувших анекдоты
От Ромула до наших дней
Хранил он в памяти своей.

2) краткий устный рассказ юмористического или чаще сатирического характера о забавном происшествии; отличительная стилевая черта анекдота — неожиданная и остроумная концовка. Анекдот бытует преимущественно как жанр городского фольклора.

АНТИТЕ́ЗА (греч. antithesis — противоположение, от anti — против, thesa — положение) — 1) стилистическая фигура, основанная на соединении в одном предложении или в одной поэтической фразе слов (словосочетаний) с противоположным значением или эмоциональной окраской. Например: «...Как мы черный день встречали/ Белой ночью огневой» (А. Блок); «Я был скромен — меня обвиняли в лукавстве: я стал скрытен... Я был готов любить весь мир — меня никто не понял: и я научился ненавидеть... Я говорил правду — мне не верили: я начал обманывать» (М. Лермонтов);

2) в широком смысле — всякий содержательно-значимый контраст на разных уровнях художественного произведения. Таковы противопоставления Дон Кихота и Санчо Пансы у Сервантеса, Татьяны и Ольги, Онегина и Ленского у А. Пушкина. Прием антитезы часто используется в заглавиях: «Война и мир», «Преступление и наказание», «Принц и нищий». Антитеза может распространяться на целый диалог (глава «Смерть и воин» в поэме А. Твардовского «Василий Теркин»). Близкое понятие — *оксюморон*. В целях создания комического эффекта иногда используют мнимую антитезу (Н. Гоголь в «Повести о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем»).

АНТИУТО́ПИЯ (от греч. anti — против, u — нет и topos — место) — изображение социальных и нравственных последствий реализации утопического общественного проекта. Антиутопия наследует и трансформи-

рует жанрово-стилистические особенности *утопии*, являясь своего рода негативной утопией. В антиутопии критически изображается уже построенное «идеальное» общество, в котором все подчинено той или иной рациональной идее (например, идее всеобщего равенства). Повествование в антиутопии, как правило, ориентируется на точку зрения одного из персонажей, чья личная трагическая судьба в мире воплощенной утопии и становится сюжетной основой произведения. Классический образец антиутопии XX в. — роман Е. Замятина «Мы». Черты антиутопии присущи повести «Котлован» и роману «Чевенгур» А. Платонова.

АНТО́НИМЫ (от греч. anti — против и oyma — имя) — слова с противоположным значением. Часто используются как выразительное средство в построении *антитезы*: «Война и мир» (Л. Толстой), «Толстый и тонкий» (А. Чехов), «Черный вечер. Белый снег» (А. Блок).

АНТРОПОМОРФИ́ЗМ (от греч. antropos — человек и morphe — вид, форма) — один из видов *олицетворения*; уподобление неодушевленного предмета, растения или животного человеку, наделение их человеческими качествами. Часто встречается в *баснях* и *сказках*, но используется и в других жанрах. Например, как антропоморфное существо изображена в сцене наводнения Нева в «Медном всаднике» А. Пушкина.

АРХАИ́ЗМЫ (от греч. archaios — древний) — устаревшие, вышедшие из употребления слова, грамматические формы и синтаксические конструкции:

Красуйся, *град* Петров, и стой
Неколебимо, как Россия,
Да *умирится* же с тобой
И побежденная стихия.

(*А. Пушкин*)

Среди архаизмов выделяются историзмы — слова, исчезающие из активного словаря вместе с исчезновением соответствующих предметов и явлений: *городничий*, *полицеймейстер*, *коллежский асессор*. В художественной речи архаизмы (прежде всего славянизмы — старославянские слова и формы) используются как выразительный прием. Они могут придавать высказыванию торжественность, высокий пафос: «И он мне грудь *рассек* мечом/ И сердце трепетное вынул,/ И *угль*, пылающий огнем,/ Во грудь *отверстую водвинул*» (А. Пушкин). Другая их функция — выражение насмешки, иронии — в случае, если при помощи архаизмов обозначаются заведомо «низкие» предметы. Пример иронического использования архаизмов:

«*Устав* о добропорядочном пирогов печении.

<...>

§ 4. *По вынутии* из печи, всякий да возьмет в руки нож и, вырезав из середины часть, да принесет *оную* в дар.

§ 5. Исполнивший *сие* да *яст*».

(*М. Салтыков-Щедрин. «История одного города»*)

АРХЕТИ́ПЫ (от греч. archetypon — первообраз, модель) — универсальные и устойчивые образные схемы (модели), лежащие в основе любых художественных построений (в том числе мифологических) и воспроизводимые в искусстве разных эпох и народов; «вечные» образы и ситуации, встречающиеся в произведениях разных жанров. Тайна воздействия искусства и объяснение его непреходящей привлекательности — в особой способности художника уловить общечеловеческие архетипы и точно реализовать их в своем произведении.

Архетипами могут быть сюжетные ситуации или мотивы, образы персонажей, отдельные детали и символы. Например, роза, змея, солнце, райский сад, всемирный потоп, рождение и смерть человека. Архетипами считаются «вечные типы» литературных персонажей — Прометей, волшебник, роковая женщина, блудный сын. К архетипическим элементам сюжета относятся изгнание из рая, путешествие героя в загробный мир, вражда семей, загадывание загадок герою и т. п.

Архетипические элементы активно используются в литературе XX в.: например, образы Змеи и Розы в сказке А. де Сент-Экзюпери «Маленький принц»; образ профессора-«волшебника» Преображенского и ситуация «потопа» в повести М. Булгакова «Собачье сердце».

АРХИТЕКТО́НИКА (от греч. architektonike — строительное искусство) — внешнее построение литературного произведения как единого целого, взаимосвязь и соотношение его основных блоков и частей. Понятие «ар-

хитектоника» часто употребляется как синоним понятия *композиция*.

АСИНДЕТО́Н, бессоюзие (от греч. asyndeton — несвязанное) — стилистическая фигура, построение предложения, в котором однородные члены связываются без помощи союзов. Асиндетон придает художественной речи компактность, динамичность, стремительность — вплоть до торопливой скороговорки перечня:

Татьяна в оглавленье кратком
Находит азбучным порядком
Слова: бор, буря, ведьма, ель,
Еж, мрак, мосток, медведь, метель...

(*А. Пушкин. «Евгений Онегин»*)

АССОНА́НС (от франц. assonance — созвучие) — 1) повтор гласных звуков, чаще всего ударных, например: «Скала и плащ. Скала, и плащ, и шляпа...» (Б. Пастернак);

2) неточная рифма, в которой совпадают ударные гласные и не совпадают согласные, например:

С тех дней стал над недрами парка сдвигаться
Суровый, листву леденивший окт*ябрь*.
Зарями ковался конец навигации,
Спирало гортань и ломило в кост*ях*.

АССОЦИАТИ́ВНОСТЬ в литературе (от лат. associatio — соединение) — прием композиционного связывания элементов художественного текста (сюжетных эпизодов, предметных деталей, образов персонажей, их мыслей и переживаний и т. п.) на основе их сходства, смежности или контраста. Ассоциативность возникает в результате неожиданного соотнесения разнородных явлений, когда автор (и читатель) выявляет между ними неочевидные семантические связи. В отличие от причинно-следственных связей ассоциативность требует от читателя развитой интуиции: он должен без авторской «подсказки» понять внутреннюю логику взаимодействия между явлениями. Ассоциативность в высшей степени характерна для художественной практики модернистских течений.

АФОРИ́ЗМ (от греч. aphorismos — определение, краткое изречение) — законченная мысль, выраженная точно и лаконично. Афоризм тяготеет к композиционной замкнутости и структурной упорядоченности и часто строится на основе антитезы, синтаксического параллелизма, ритмической симметрии. В фольклоре к афоризмам относятся пословицы и поговорки: «Что посеешь — то и пожнешь», «Лес рубят — щепки летят». В литературе афоризм возникает как дидактический жанр, своего расцвета достигающий в XVII—XVIII вв., в эпоху классицизма с его культом рационализма и совершенной формы. Авторами целых сборников афоризмов были Ф. де Ларошфуко, Ж. де Лабрюйер, Б. Паскаль, И. В. Гёте. Часто афоризмы извлекаются из литературных произведений, но от *крылатых слов* их отличает более высокая степень обобщения, отсутствие зависимости от контекста, обращенность к универсальным законам человеческой жизни, а не к конкретной сюжетной ситуации. Назидательность и «авторитетность» афоризмов могут становиться предметом пародии: здравый смысл оборачивается тавтологией или алогизмом в афоризмах Козьмы Пруткова («Хочешь быть счастливым — будь им», «Глядя на мир, нельзя не удивляться!»), а дидактический пафос пародируется в афоризмах-*парадоксах* О. Уайльда и Б. Шоу: «Ничего не делать — очень тяжелый труд» (О. Уайльд), «Не поступай с другими так, как хочешь, чтобы поступали с тобой: у вас могут быть разные вкусы» (Б. Шоу).

БАЙРОНИ́ЧЕСКИЙ ГЕРО́Й — тип романтического героя, сформировавшийся в творчестве Дж. Байрона (1788—1824) и ставший каноническим для всей романтической литературы. Впервые он был воплощен в его эпической поэме «Паломничество Чайльд-Гарольда» (1812—1818). Гордое одиночество, презрение к принятым нормам поведения, разочарованность, скука, преждевременная старость души, самобичевание, космический пессимизм — круг понятий, определяющих характер байронического героя. Ему близок образ Печорина в «Герое нашего времени» М. Лермонтова. В иронически-сниженном освещении байронический герой предстает уже в романе А. Пушкина «Евгений Онегин» (глава I, 1823 г.):

Нет: рано чувства в нем остыли;
Ему наскучил света шум...

Недуг, которого причину
Давно бы отыскать пора,
Подобный английскому *сплину*,
Короче: русская *хандра*
Им овладела понемногу;
Он застрелиться, слава Богу,

Попробовать не захотел;
Но к жизни вовсе охладел.
Как Child-Harold, угрюмый, томный
В гостиных появлялся он...

БАЛЛА́ДА (франц. ballade, от прованс. balada — танцевальная песня) — 1) в средневековой поэзии (французской лирике XIV—XV вв.) балладой называли лирическую хороводную песню; она включала три строфы по 8 строк (рифма ababbcbc) и заключительную полустрофу (4 строки), содержавшую обращение к адресату. Во всех строфах рефреном повторялась последняя строка; 2) лироэпический жанр, сюжетное стихотворение исторического, героического или фантастического (мистического) содержания. В английской народной поэзии XIV—XVI вв. широкое распространение получили баллады о легендарном герое Робин Гуде. В эпоху предромантизма и романтизма наряду с легендарными сюжетами из национальной истории («Песнь о вещем Олеге» А. Пушкина) широкое распространение получают фантастические сюжеты («Людмила», «Светлана» В. Жуковского). Власть рока над человеком, игра таинственных, иррациональных сил — важнейшие тематические аспекты романтической баллады. Жанр баллады представлен в творчестве В. Скотта, Ф. Шиллера, И. В. Гёте, В. Жуковского, А. Пушкина, М. Лермонтова, А. Толстого. В русской поэзии XX в. балладой стали называть стихотворный рассказ с сюжетом героического характера: «Баллада о синем пакете» и «Баллада о гвоздях» Н. Тихонова, «Гренада» М. Светлова, баллады К. Симонова и С. Маршака.

БАРД (от кельт. bard — певец) — странствующий поэт-певец (в Ирландии, Шотландии, Уэльсе). В поэтическом языке XVIII—XIX вв. в нарицательном смысле бард — вообще поэт. В современном литературоведческом лексиконе к значениям «поэт» и «певец» добавились «автор» и «исполнитель»; бардами стали называть поэтов, сочиняющих и исполняющих песни на свои стихи, — Б. Окуджаву, В. Высоцкого, Ю. Визбора и др.

БА́СНЯ — небольшой повествовательный рассказ нравоучительного характера в стихах или прозе с прямо сформулированным моральным выводом. Традиционный круг басенных персонажей — животные (Волк, Лиса, Медведь, Змея и т. п.), вещи (Очки, Зеркало, Камень и т. п.), схематические фигуры людей (представленных в определенной роли — хозяин, гость, портной, повар). Сюжет басен носит *аллегорический* характер, а отношения между героями чаще всего представлены сатирически или иронически. Басня — один из древнейших литературных жанров, известных уже в античной Греции (басни Эзопа). В XVIII в. один из наиболее популярных баснописцев — Ж. де Лафонтен. В русской литературе жанр басни широко представлен в творчестве А. Сумарокова, И. Хемницера, И. Дмитриева, И. Крылова. В середине XIX в. басня перестает быть актуальным и жизнеспособным жанром; в современной литературе басня сохранилась в публицистике и юмористической поэзии (С. Михалков).

БЕ́ЛЫЙ СТИХ (от англ. blank verse) — нерифмованный стих в силлабическом и силлабо-тоническом стихосложении. Пример белого стиха:

Я пришла к поэту в гости,
Ровно в полдень, в воскресенье.
Тихо в комнате просторной,
А за окнами мороз.

(*А. Ахматова*)

Понятие «белый стих» неприменимо к метрическому стихосложению, поскольку в нем вообще нет рифмы и, следовательно, ее отсутствие не воспринимается как значимое.

БЕССОЮ́ЗИЕ — см. *Асиндетон*.

БУРИМЕ́ (от франц. bouts rimes — рифмованные концы) — стихи, пишущиеся по заранее заданным (часто необычным, «трудным») рифмам. Буриме получает популярность в легкой салонной поэзии XVII—XVIII вв. (В. Пушкин, Д. Минаев). Игра в буриме состоит в быстром написании оригинального стихотворения по готовым рифмам.

БУРЛЕ́СК (франц. burlesque, от итал. burlesco — шутливый) — разновидность пародии, высмеивающей или иронически переосмысляющей какое-нибудь серьезное литературное произведение. Комический эффект достигается контрастом между темой и стилистикой изложения: либо «высокий» предмет описывается с помощью сниженной лексики (*травестия*), либо, напротив, обыденная, рутинная ситуация передается «высоким» стилем. Классический пример бурлес-

ка — ирои-комическая поэма В. Майкова «Елисей, или «Раздраженный Вакх».

БУФФ (от итал. buffo — шутовской, комический) — комический: театр-буфф; опера-буфф. Пьеса В. В. Маяковского «Мистерия-буфф».

БУФФОНА́ДА — художественный прием изображения (в литературе, театре, цирке), основанный на резком преувеличении комического, на окарикатуривании персонажей, их действий, поступков. М. де Сервантес использовал буффонаду в создании образа Дон Кихота.

БЫЛИ́НА — эпический фольклорный жанр, повествовательные песни, рассказывающие о героических событиях и легендарных богатырях. Герои русских былин — воины-богатыри Илья Муромец, Алеша Попович, Добрыня Никитич, крестьянин Микула Селянинович, великан Святогор, гусляр Садко. Художественный мир былин строится на сочетании обобщенно-реалистических и фантастических черт: богатыри, например, сражаются с чудовищами или несметными полчищами врагов, сила богатырей многократно превышает реальные человеческие возможности. *Гипербола* — один из важнейших художественных приемов в былинах. Будучи одним из самых древних жанров, былина имеет свои композиционные каноны: изображению действия предшествует зачин или запев, заканчивается повествование особой концовкой (исходом), сюжет строится на троекратных повторах. Торжественный пафос, эпическая обстоятельность рассказа определяют и ритмико-интонационный строй былины: она исполняется речитативом, а былинный стих представляет собой разновидность нерифмованного чисто тонического стиха (см. *Акцентный стих*) и строится на трех (иногда двух) ударениях в строке; последний ударный слог, как правило, третий от конца стиха. Научное изучение былин начинается в XVII в.; первый сборник русских былин был издан в 1804 г. Киршей Даниловым и назывался «Древние российские стихотворения».

ВАРВАРИ́ЗМ (от греч. barbaros — чужеземный) — иностранное слово или выражение, воспринимаемое родным языком как «чужое» и «неправильное»: германизм, англицизм, галлицизм. В литературе употребляется в различных функциях: для описания чужеземных обычаев, особенностей жизни и быта (в романе А. Толстого «Петр Первый»; в «Евгении Онегине»: «Как *dendy* лондонский одет»); в речевой характеристике персонажа, не к месту произносящего сложные иноземные слова (Сатин в «На дне» М. Горького).

ВЕНО́К СОНЕ́ТОВ — цикл из 15 сонетов: в 14 сонетах первый стих повторяет последний стих предыдущего, а вместе эти повторяющиеся стихи складываются в 15-й сонет — магистрал. Магистрал является тематической и композиционной основой всего цикла (как правило, он завершает цикл, хотя пишется всегда первым). В русской поэзии венок сонетов создавали Вяч. Иванов, М. Волошин, В. Брюсов, И. Сельвинский, В. Перелешин.

ВЕРЛИ́БР (свободный стих) — стих, не имеющий метра и рифмы; от прозы верлибр отличает графическое разделение на строки и наличие паузы в конце каждого стиха. Классические примеры верлибра в русской поэзии XX в. — стихи А. Блока («Она пришла с мороза...», «Когда вы стоите на моем пути...») и М. Кузмина («Александрийские песни»).

ВНЕСЦЕНИ́ЧЕСКИЕ ПЕРСОНА́ЖИ — персонажи драматургического произведения, упоминаемые по ходу действия сценическими героями, но так и не появляющиеся на сцене. Внесценические персонажи могут быть представлены именем: Марья Алексеевна, Лукерья Львовна, Прасковья Федоровна в комедии А. Грибоедова «Горе от ума», департаментский сторож Михеев, Пушкин, Маврушка — петербургские знакомые Хлестакова в комедии Н. Гоголя «Ревизор». Иногда вместо имени используется краткая характеристика персонажа (по родству, социальному положению, запоминающимся чертам внешности): это, например, тетушка из Ярославля в «Вишневом саде» А. Чехова или тетка из Саратова в «Горе от ума»; «черномазенький, на ножках журавлиных» — внесценический персонаж из монолога Чацкого в «Горе от ума»; ревизор в одноименной комедии Н. Гоголя (подлинный ревизор так и не выйдет на сцену, хотя о его приезде докладывают в финальной сцене пьесы). Внесценические персонажи могут быть представлены в самостоятельном микросюжете: в «Горе от ума» это, например, история Максима Петро-

вича в монологе Фамусова или анекдот о княгине Ласовой, рассказанный Скалозубом; в «Ревизоре» — рассказы городничего о судебном заседателе, насквозь пропахшем водкой, и об учителе истории, в пылу объяснения ломавшем на уроке стулья. Функции внесценических персонажей многообразны: не являясь действующими лицами и не участвуя в развитии сюжета, они могут косвенно определять логику поведения сценических персонажей (как в «Горе от ума»); благодаря упоминаниям о внесценических персонажах расширяются временны́е и пространственные рамки действия, сообщается дополнительная информация о главных героях.

ВНЕСЮЖЕ́ТНЫЕ КОМПОНЕ́НТЫ произведения — фрагменты текста, не связанные с сюжетом и представляющие собой законченное смысловое целое (*авторские отступления*, *прологи*, *эпилоги*, *вставные эпизоды*, *письма*, *дневники*, *сны*). Внесюжетные компоненты переносят акцент с рассказа о событиях на их осмысление. Они, как правило, тормозят развитие сюжета и нарушают естественный ход повествования.

ВНУ́ТРЕННИЙ МОНОЛО́Г (франц. le monologue interieur, англ. interior monologue) — развернутое высказывание *героя*, обращенное к самому себе (*монолог* «про себя») и отражающее протекание переживания, движение мысли, динамику внутренней жизни. Как понятие впервые зафиксирован у французских литераторов А. Дюма-отца и Т. Готье. Внутренний монолог в драматургическом произведении представляет собой «озвученную» *внутреннюю речь* оставшегося наедине с собой *персонажа*. Примером внутреннего монолога может служить начало «Евгения Онегина»:

> «Мой дядя самых честных правил,
> Когда не в шутку занемог,
> Он уважать себя заставил
> И лучше выдумать не мог.
> Его пример другим наука;
> Но, боже мой, какая скука
> С больным сидеть и день и ночь,
> Не отходя ни шагу прочь!
> Какое низкое коварство
> Полуживого забавлять,
> Ему подушки поправлять,
> Печально подносить лекарство,
> Вздыхать и думать про себя:
> Когда же черт возьмет тебя!»
> Так *думал* молодой повеса...

В *эпическом повествовании* внутренний монолог сохраняет сценическую функцию: право слова в повествовании передается герою, и внутренний монолог представляет его мыслительную работу как протекающую «независимо» от автора.

Внутренний монолог — ведущая форма психологической характеристики героев в острые, кризисные моменты их жизни в произведениях таких писателей, как Ф. Достоевский, Л. Толстой. Внутренние монологи Андрея Болконского, Пьера Безухова, Наташи Ростовой, Марьи Болконской являются «знаками» их принадлежности к особой группе — группе «любимых», внутренне близких Толстому героев. Духовный мир каждого из этих людей динамичен, колеблется между осознанным, устойчивым и бессознательным, недовоплощенным в мысли и чувстве. Пример: «Погибла ли я для любви князя Андрея, или нет?» — спрашивала она себя и с успокоительной усмешкой отвечала себе: «Что я за дура, что я спрашиваю это? Что ж со мной было? Ничего. Я ничего не сделала, ничем не вызвала этого. Никто не узнает, и я его больше не увижу никогда, — говорила она себе. — Стало быть, ясно, что ничего не случилось, что не в чем раскаиваться, что князь Андрей может любить меня и т а к о ю. Но какою т а к о ю? Ах боже, боже мой! зачем его нет тут!»

В литературе конца XIX — начала XX в. функции внутреннего монолога усложняются: внутренний монолог изображает саму работу сознания и подсознания, мгновенные ассоциативные переходы от одного предмета к другому. В литературе *потока сознания* внутренний монолог становится грамматически «бесформенным», неупорядоченным, воспроизводя предельно субъективные представления о реальных предметах: «...Трамваи т р а м в а и аи вечер добрый билеты би леты чего нет реки Леты ее нету вам аи цвета ц Вета ц Альфа Вета Гамма и так далее чего никто не знает потому что никто не хотел учить нас греческому...» (Саша Соколов. «Школа для дураков»).

ВНУ́ТРЕННЯЯ РЕЧЬ — самый сложный и эффективный способ воссоздания духовной жизни людей в эпических произведениях. Обычно строится в форме *внутреннего монолога* или внутренней реплики. В письменном тексте внутренняя речь передается так же, как и любые другие устные или письменные

высказывания героев: в форме прямой речи, взятой в кавычки. Пример внутренней реплики, фиксирующей мгновенную реакцию персонажа на происходящие события: «Буфетчик не знал, куда глаза девать, переминался с ноги на ногу и думал: «Ай да горничная у иностранца! Тьфу ты, пакость какая!» (М. Булгаков. «Мастер и Маргарита»).

Существенным признаком внутренней речи является отсутствие адресата — слушателя или читателя. Писатель воспроизводит мысли и чувства человека, который находится наедине с самим собой. При этом автор произведения, передавая поток размышлений, смену настроений героя, как бы отстраняется от своего героя. За автором, вводящим ее в повествование, сохраняются две функции: указать, кому принадлежит внутренний монолог или внутренняя реплика, и прокомментировать их.

Особую роль играет внутренняя речь в психологических романах Л. Толстого и Ф. Достоевского.

ВОДЕВИ́ЛЬ (франц. vaudeville, от Vau de Vire — название местности, где зародился жанр) — драматургический жанр, шутливая, развлекательная пьеса со множеством комических положений. Характерные черты водевиля — стремительность действия, неожиданность сюжетных мотивировок, закрепленность за героями определенного сценического амплуа. В XVIII в. водевили часто шли в сопровождении куплетов и танцев; во второй половине XIX в. водевиль вытесняется опереттой. В России водевиль был одним из самых популярных жанров; среди авторов водевилей — А. Грибоедов, Ф. Кони, В. Соллогуб, Н. Некрасов. Традицию водевиля (но без куплетов и танцев) продолжили одноактные пьесы А. Чехова («Предложение», «Юбилей»).

ВО́ЛЬНЫЙ СТИХ (вольный ямб) — в русском силлабо-тоническом стихосложении стих с неравным количеством стоп в строках: число стоп не упорядочено и может колебаться от 1 до 6. Вольный стих использовался в XVIII—XIX вв. в баснях:

Проказница Мартышка,	3 стопы
Осел,	1 стопа
Козел	1 стопа
Да косолапый Мишка	3 стопы
Затеяли сыграть Квартет.	4 стопы

(*И. Крылов. «Квартет»*)

Интонационная гибкость, разговорность вольного стиха позволяли использовать его в драматических произведениях: вольным стихом написаны комедия А. Грибоедова «Горе от ума» и драма М. Лермонтова «Маскарад». Небольшой диапазон колебаний в числе стоп характерен для элегий: например, в элегии А. Пушкина «Погасло дневное светило...» чередуются 4- и 6-стопные строчки:

Погасло дневное светило;
На море синее вечерний пал туман.
Шуми, шуми, послушное ветрило,
Волнуйся подо мной, угрюмый океан.

По аналогии с вольным ямбом вольным стихом стали называть любые неравностопные размеры (даже если это хорей или анапест). В XX в. вольный стих практически вышел из употребления.

ВСТАВНЫ́Е ЭПИЗО́ДЫ — самостоятельные по теме и сюжету эпизоды (притчи, новеллы, повести), включенные в основное повествование (чаще всего в эпических произведениях). Вставными эпизодами являются «Повесть о капитане Копейкине» и притча о Кифе Мокиевиче и Мокии Кифовиче в «Мертвых душах» Н. Гоголя, сон Обломова в романе И. Гончарова. (См. *Текст в тексте.*) В романтическом рассказе М. Горького «Старуха Изергиль» легенды о Ларре и Данко в символической форме представляют два противоположных отношения к людям: эгоцентризм Ларры и героический индивидуализм Данко. Эти вставные произведения особенно важны для понимания смысла рассказа. Вставные эпизоды — один из наиболее любимых приемов Л. Леонова.

ВУЛЬГАРИ́ЗМ (от лат. vulgaris — простой, грубый) — грубое, бранное слово или оборот речи. Вульгаризмы находятся за пределами литературного языка и в художественном произведении используются в речи персонажей как средство их характеристики. В авторской речи вульгаризмы, как правило, не используются (или используются очень редко). Как и жаргонизмы, вульгаризмы принадлежат к экспрессивно окрашенной, оценочной лексике, внося яркие эмоциональные краски в речь действующих лиц. Пример вульгаризмов: «...на следующий день к ней прибыл муж, внезапно выброшенный на свалку истории, омерзительный тип, и она тоже — гнуснейшая баба, и пошли бы

они к черту! к черту!» (Виктор Ерофеев. «Письмо к матери»).

ГАЗЕ́ЛЬ (от араб. газаль — ткань) — в поэзии Ближнего и Среднего Востока вид лирического стихотворения, построенного по следующим принципам: стихи (бейты) в газели состоят из двух полустиший и нанизываются на одну рифму (ba, ca, da, ea, fa и т. д.); в первом бейте рифмуются оба полустишия (aa); в последнем полустишии должно быть упомянуто литературное имя (псевдоним) автора. Каждый бейт в газели представляет собой законченное высказывание и имеет самостоятельное значение. Газель представлена в творчестве Д. Рудаки, Ш. Хафиза, Саади, А. Навои.

ГЕКЗА́МЕТР (от греч. hexametros — шестимерный) — в античном стихосложении 6-стопный дактиль с цезурой в рамках 3-й стопы и усеченной 6-й стопой. 1-я и 4-я стопы могли заменяться спондеем. Гекзаметр звучит торжественно и величаво; эпические поэмы античности — «Илиада» и «Одиссея» — написаны гекзаметром. Сочетание гекзаметра и пентаметра давало элегический дистих — строфическую форму элегий и эпиграмм. В силлабо-тоническом стихе гекзаметр передается 6-стопным дактилем, в котором допускаются пропуски безударных слогов в 1-й и 4-й стопах. Цезура обычно рассекает третью стопу. Пример: «Гнев, богиня, воспой / Ахиллеса, Пелеева сына» («Илиада»). Схема строчки: —◡—◡◡—|◡◡—◡◡—◡◡—◡. В русской поэзии гекзаметр использовался почти исключительно в переводах или стилизациях (часто комических): «Внук Тредьяковского Клит гекзаметром песенки пишет...» (А. Пушкин. Эпиграмма на Кюхельбекера «Несчастие Крита»).

ГЕРО́Й ЛИТЕРАТУ́РНЫЙ — действующее лицо в художественном произведении, обладающее определенностью характера, индивидуальным интеллектуальным и эмоциональным миром. Литературный герой наделен биографией (более или менее подробной), определенными портретными чертами и представлен в системе отношений с другими действующими лицами и миром в целом. Он неотделим от того условного мира, в который помещен автором; он не может «жить» в художественном мире другого писателя. Так, Печорина невозможно представить героем «Очарованного странника», а бедную Лизу — замоскворецкой купчихой из какой-либо пьесы А. Островского.

В термине «литературный герой» многие теоретики находят нежелательный смысловой оттенок: указание на героическое в человеке, хотя реально в нем может и не быть никаких качеств героя. В самом деле, ничего героического нет в большинстве героев произведений русских писателей XIX в. Некоторых из них можно даже назвать негероями или даже антигероями (Чичиков, Хлестаков, Раскольников). Но с течением времени термин «литературный герой» утратил этот оттенок смысла. Сегодня его нередко используют в том же значении, что и понятия *персонаж*, *действующее лицо*. О Печорине, например, можно говорить как о центральном *персонаже* романа «Герой нашего времени», как о *главном действующем лице* или *герое* этого произведения.

ГИПЕ́РБОЛА (от греч. hyperbole — преувеличение) — вид тропа, художественно обоснованное преувеличение тех или иных свойств изображаемого предмета. Гипербола — прием, регулярно используемый в народной поэзии — былинах (Микула Селянинович одной рукой поднимает соху, которую целая дружина не могла с места сдвинуть), частушках:

Сидит лодырь у ворот,
Широко разинув рот,
И никто не разберет,
Где ворота, а где рот.

В русской литературе гипербола часто встречается у Н. Гоголя («Редкая птица долетит до середины Днепра»), В. Маяковского («В сто сорок солнц закат пылал...»), М. Горького («...В той стране каждый древесный лист и стебель травы дает столько тени, сколько нужно человеку, чтоб укрыться в ней от солнца», — рассказывает Старуха Изергиль). Гиперболу часто используют И. Бабель и А. Платонов.

ГРАДА́ЦИЯ (от лат. gradatio — постепенное повышение) — цепь понятий или определений с постепенным нарастанием значимости (климакс: «Шампанское стаканами тянул». — «Бутылками-с, и пребольшими». — «Нет-с, бочками сороковыми» (А. Грибоедов) или убыванием (антиклимакс: «Все грани чувств, все грани правды/ Стерты в мирах, в годах, в часах» (А. Белый). В широком

смысле понятие «градация» используется по отношению к сюжету и композиции: например, сюжет «Сказки о рыбаке и рыбке» А. Пушкина построен на развернутой градации (развернутом климаксе) — исполнении желаний старухи.

ГРОТЕ́СК (от франц. grotesque — причудливый) — вид комического, намеренная деформация, искажение реальных пропорций изображаемого предмета, причудливое сочетание правдоподобия и фантастики. Основа гротеска — гипербола; устойчивые черты гротескного образа — алогичность, подчеркнутая парадоксальность, демонстративная условность. Гротескный образ соединяет комическое и трагическое, прекрасное и безобразное, вызывая одновременно смех и ужас. В русской литературе к гротеску обращались М. Салтыков-Щедрин («История одного города»), Н. Гоголь («Шинель»), А. Платонов («Котлован»), В. Маяковский («Баня», «Клоп»), Е. Шварц («Дракон»).

ДА́КТИЛЬ (от греч. daktylos — букв. палец) — в силлабо-тоническом стихосложении метр, образованный 3-сложными стопами, в которых 1-й слог ударный, 2-й и 3-й — безударные. Схема дактиля: —∪∪. Пример дактиля:

Славная осень! Морозные ночи,
Ясные, тихие дни...

(*Н. Некрасов*)

В метрическом стихосложении — 3-сложная стопа, в которой 1-й слог долгий, 2-й и 3-й — краткие.

ДВУСТИ́ШИЕ — см. *Дистих*.

ДЕ́ЙСТВУЮЩЕЕ ЛИЦО́ — герой, персонаж литературного произведения (чаще всего драматического). Термин «действующее лицо» подчеркивает, что человек совершает какие-то поступки, действует, участвует в событиях.

ДЕКОРАТИ́ВНЫЙ СТИЛЬ (ОРНАМЕНТАЛИ́ЗМ) — стиль, основанный на преобладании в повествовании словесного узора над событийным рядом. Фабульные причинно-следственные связи между повествовательными эпизодами утрачивают первостепенное значение, уступая место ассоциативным рядам. Важнейшее место в повествовательной структуре текста принадлежит лейтмотивам: фрагментарные, хаотично разбросанные эпизоды скрепляются в единое целое благодаря сквозным образам, пронизывающим все повествование. В роли лейтмотивов могут выступать повторяющиеся детали (Бог-печка или опус Скрябина в рассказе Е. Замятина «Пещера»), словесные или словесно-образные формулы («Надо, надо...» или «Нельзя, нельзя...» — как пульс бьющиеся в сознании Мартина Мартиныча). Лейтмотивных рядов чаще всего бывает несколько, и их переплетением и взаимодействием определяется смысловая структура повествования. Орнаментальная проза во многом строится по законам поэтической речи: ритмически упорядоченное проведение лейтмотивов, богатство и многообразие ассоциативных связей, широкое использование тропов (прежде всего метафорического ряда) и стилистических фигур (*анафора, антитеза, оксюморон* и т. д.), активизирующих экспрессивные качества повествования. Формирование элементов декоративного стиля связано во многом со сказовой традицией в русской литературе (Н. Гоголь, Н. Лесков); активное развитие декоративного стиля связано с именами А. Белого и А. Ремизова; собственно орнаментальную прозу 1920-х гг. представляют Б. Пильняк, Вс. Иванов, Е. Замятин, Ю. Олеша.

ДЕТЕКТИ́В (от англ. detective — сыщик) — жанровая разновидность остросюжетной приключенческой литературы, посвященная раскрытию загадочных преступлений, деятельности шпионов и секретных агентов. Автор первых детективов — американский писатель Э. А. По (новелла «Убийство на улице Морг», 1841). Главный герой классического детектива — не преступник, а лицо, расследующее преступление. В список самых знаменитых литературных сыщиков входят Шерлок Холмс А. К. Дойла, отец Браун Г. К. Честертона, комиссар Мегрэ Ж. Сименона, Эркюль Пуаро и мисс Марпл А. Кристи. Блестящий образец использования детективного сюжета в реалистическом социально-психологическом романе дал Ф. Достоевский в «Преступлении и наказании». Особую популярность в России детектив приобрел в XX в. Помимо переводных книг, массовый читатель отдает предпочтение отечественным романам А. Адамова, Ю. Семенова, братьев Вайнеров, В. Кожевникова,

В. Ардаматского, А. Чаковского, Б. Акунина, А. Марининой.

ДИАЛЕКТИ́ЗМЫ — слова или обороты речи, бытующие в определенной местности, социальной группе или профессии. Нередко используются в литературе для создания сказового стиля и характеристики рассказчика или персонажа как подлинно народного героя. Территориальные диалектизмы широко используются Н. Гоголем в «Тарасе Бульбе» и «Вечерах на хуторе близ Диканьки» (украинский говор), И. Тургеневым в «Записках охотника» (курский и орловский), С. Есениным (рязанский), В. Распутиным в «Прощании с Матёрой» (сибирский). Социальные диалектизмы (купеческий, мещанский говор) присутствуют в произведениях Н. Гоголя (дамы города Н. вместо слов «я высморкалась, я вспотела, я плюнула» говорили: «я облегчила себе нос, я обошлась посредством платка»); в комедиях А. Островского (образец купеческого говора: «Мол, ваше сиятельство, мы завсегда вами очення довольны и завсегда благодарны... только подлостев таких мы слушать не желаем. Мы, мол, совсем напротив того, как вы об нас понимаете»); в повестях А. Солженицына «Один день Ивана Денисовича» и «Матренин двор». Чрезмерное увлечение писателя диалектизмами нарушает норму литературного языка и неоправданно затрудняет понимание произведения читателем.

ДИАЛО́Г (от греч. dialogos — разговор, беседа) — 1) речевое общение между двумя и более лицами (в отличие от *монолога*). Диалогическую речь, состоящую из высказываний большого количества собеседников, называют *полилогом*; 2) компонент литературного текста, воспроизводящий речевое общение персонажей, для которого характерны устный, непринужденно-разговорный характер, атмосфера нравственного равенства собеседников; 3) литературный жанр, как правило, философско-публицистический, в котором авторская мысль представлена в виде собеседования, спора двух и более лиц (диалоги Платона, Лукиана в древнегреческой литературе). В русской литературе этот жанр встречается у В. Одоевского, В. Белинского, Ф. Достоевского (в «Дневнике писателя»). В форме диалога написаны, как правило, «программные» стихотворения, в которых поэты показывают столкновение двух разных позиций: «Разговор книгопродавца с поэтом», «Поэт и толпа» А. Пушкина, «Поэт и гражданин» Н. Некрасова.

ДИДАКТИ́ЧЕСКИЙ ПА́ФОС (от греч. didaktikos — поучающий) — назидательный, нравоучительный тон, характерный для таких литературных произведений, как басня, притча, афоризм. Был особо популярен в средние века, в эпохи классицизма и Просвещения («Письмо о пользе стекла» М. Ломоносова). С XIX в. понятие «дидактическое» наделяется и отрицательным смыслом — как рассудочное, тенденциозное.

ДИЛО́ГИЯ — литературное произведение, состоящее из двух самостоятельных частей, имеющих собственные заглавия, но связанных друг с другом общностью замысла, сюжета, действующих лиц: дилогия Н. Помяловского «Мещанское счастье» и «Молотов», дилогия М. Твена «Приключения Тома Сойера» и «Приключения Гекльберри Финна», дилогия И. Ильфа и Е. Петрова «Двенадцать стульев» и «Золотой теленок».

ДИ́СТИХ (от греч. distichon — двустишие) — в античной поэзии самостоятельное двустишие, являющееся отдельной строфой. Самая распространенная форма двустишия — элегический дистих: это двустишие из строк гекзаметра и пентаметра. В русской поэзии использовался в переводах античных произведений и стилизациях. Пример комической стилизации элегического дистиха — двустишие Осипа Мандельштама из цикла «Антология античной глупости»:

Если грустишь, что тебе задолжал
я одиннадцать тысяч,
Помни, что двадцать одну мог я тебе задолжать.

ДНЕВНИ́К — один из *внесюжетных компонентов произведения*. Дневник может использоваться как для фиксации памятных событий, так и для интимного разговора героя о мире и о себе. Часто встречается в *эпистолярном романе*. В романе XIX в. используется как форма психологической характеристики героя. Записи в личных дневниках ведутся «для себя», а не для посторонних. Автор дневника свободен в выражении своих мыслей, чувств и настроений. Он находится во власти непосредственных впечатлений об окружающих людях, о самом себе. Его мнения и оценки не выверены, не отшлифованы,

эскизны. Степень откровенности и искренности в дневнике — наивысшая. Так, в романе «Герой нашего времени» М. Лермонтова «Журнал Печорина», в который входят «записки» героя («Тамань», «Фаталист») и дневник-исповедь («Княжна Мери»), открывает перед читателем черты характера Печорина, ускользающие от внимания окружающих его людей. Сдержанность, самообладание, внешняя холодность, которые демонстрирует Печорин окружающим, в дневнике сменяются бурными проявлениями чувств. Печорин срывает с себя привычную маску циника. Он беспощадно анализирует свои страсти и душевные противоречия. Им нередко овладевают злое отчаяние и беспощадная самоирония.

В романе Л. Толстого «Война и мир» Пьер Безухов ведет дневник на сложном этапе своей жизни — во время мучительных отношений с женой и увлечения масонством. В записях Пьера отразились его семейная драма, любовь-ненависть к Элен, двусмысленность положения мужа светской красавицы. Однако основное содержание дневника — нравственно-психологическое. Пьер выразил в нем тоску и растерянность, сомнения в прочности духовных опор своего существования, а самое главное — непонимание, как сложатся его отношения с людьми и Богом в дальнейшем («Господи, помоги мне!», «Я погибну от своей развратности, буде ты меня вовсе оставишь»). Большая часть дневника — это записи сновидений Пьера. Многозначная символика снов пугает Пьера, становится для него знаком мрачной бездны соблазнов, на краю которой он оказался.

ДО́ЛЬНИК — стихотворный размер, переходный от силлабо-тонической к тонической системе стихосложения. Дольник сохраняет ритмическую инерцию трехсложных размеров, однако количество безударных слогов между двумя ударными непостоянно и составляет либо один, либо два слога. Непрограммируемое «выпадение» безударных слогов обеспечивает гибкость и вариативность ритмической схемы дольника. Поскольку количество безударных слогов между ударными колеблется (1—2), в дольнике выделяют не стопы, а ритмические доли. В зависимости от количества ударений в стихотворной строке дольник бывает 3-ударным, 4-ударным, реже — 5-ударным. Использование дольника впервые отмечается в романтической лирике XIX в. (М. Лермонтов, А. Фет), но в активное обращение он входит на рубеже XIX—XX вв. и связывается прежде всего с именами А. Блока, А. Ахматовой, А. Белого, М. Кузмина и др. Пример дольника:

Черный ворон в сумраке снежном,
Черный бархат на смуглых плечах.
Томный голос пением нежным
Мне поет о южных ночах...

(*А. Блок*)

Схема первых двух строчек:

—∪/—∪/—∪∪/—∪
—∪/—∪∪/—∪∪/—

Как видно из приведенной схемы, ритмическая инерция задана 3-сложными, в данном случае дактилическими, стопами (третьей — в первом стихе; второй и третьей — во втором). Однако в первых двух стопах первого стиха — лишь один безударный вместо двух. Именно это колебание количества безударных между ударениями позволяет определить стихотворный размер стихотворения как 4-ударный дольник.

ДРА́МА (от греч. drama — букв. действие) — 1) род литературы, представляющий действие, развертывающееся в пространстве и времени, через прямое слово персонажа (монологи и диалоги). В отличие от эпоса, изображающего все события как завершившиеся к моменту повествования, драма изображает прошлое как настоящее: события разворачиваются «в первый раз», «на глазах у зрителя», в настоящем времени — общем для героев и зрителей. Жизнь в драме говорит от своего собственного лица: читатель (зритель) знакомится не с сообщением о факте, а с самим фактом. Повествование редуцировано до ремарок, названия пьесы, афиши; иногда в пьесу вводятся обращения к зрителю (реплики в сторону) — по сути своей рудименты повествовательности в сценическом произведении. Между миром драматического произведения и читателем нет посредников: действие передается действием, жест — жестом, мимика — мимикой, речь — прямой речью (а не авторским изложением слов или мыслей персонажа). Драма — всегда предельно насыщенная картина речевого поведения человека; речь в драме одновременно обращена и к героям на сцене и зрителям в зале. Предназначенность драматических произве-

дений для сценической постановки диктует и способы изображения персонажей, и особенности сюжетно-композиционного строения, и принципы пространственно-временной организации действия. Художественное время в драме равно времени изображения (времени спектакля), художественное пространство ограничено «кулисами» — рамками сцены. Объем действия определяется возможностями его сценического изображения. В основе сюжета — динамично развивающаяся коллизия, находящая выражение в быстро сменяющих друг друга событиях — цепи акций и реакций. Предназначение драмы для сцены накладывает на произведение ограничения в сфере психологизма: драма изображает душевные движения, целиком заполняющие героя, однако высокая интенсивность изображения лишает картину полутонов, тонких нюансов (не случайно драму определяют как искусство силуэта). Драма XX в. в большей мере, чем классическая, открыта для проникновения элементов эпоса и лирики: «эпический театр» Б. Брехта строится на монтаже разноплановых (разбросанных во времени и пространстве) сценических эпизодов, а в «лирических драмах» М. Метерлинка или А. Блока сценическое действие трансформируется в драматически напряженную рефлексию героя;

2) драматургический жанр, пьеса с острым конфликтом, который, в отличие от трагического, в большей мере обращен к сфере частной жизни человека, потенциально разрешим и затрагивает прежде всего отношения человека со средой. Как самостоятельный жанр драма сложилась в XVIII в. у просветителей (мещанская драма во Франции и в Германии); интерес к социальному укладу, быту, психологии «среднего» человека — отличительные жанровые приметы драмы. Художественная структура драмы допускает присутствие и элементов трагического, и элементов комического: так, драма М. Лермонтова «Маскарад» строится на основе трагических противоречий, внутренней борьбы в душе героя и завершается трагически, драма А. Чехова «Три сестры» включает комические положения при трагической направленности действия в целом.

ЕДИНОНАЧА́ТИЕ — см. *Анафора*.

ЖАНР (от франц. genre — род, вид) — исторически сформировавшийся тип литературного произведения, устойчивая формально-содержательная схема. Каждый жанр обладает только ему присущими особенностями сюжетно-композиционной, образной, ритмической, стилистической организации, своим типом героя. Однако формальные особенности жанра неразрывно связаны с тем художественным содержанием, которое исторически закрепляется за произведениями данного жанра. Так, жанр басни отличают назидательность и аллегоричность, сюжет ее строится обычно на основе одного события и служит иллюстрацией басенной морали, в изображении героев доминируют ирония и сатира; стихотворная басня часто пишется вольным ямбом. Эти жанровые приметы отличают любую басню — независимо от того, кто является героем конкретной басни (Волк, Мартышка или Соловей), какое конкретное событие стало основой сюжета (визит Фоки к Демьяну или встреча у ручья Волка с Ягненком), каково место морали в композиции басни (предвосхищает она события или становится поучительным выводом). Наиболее существенные черты того или иного жанра неизменно воспроизводятся в разные эпохи в любом произведении данного жанра; «памятью» жанра предопределяется построение произведения, вектор развития событий, характер развязки, стилистические особенности и т. д. Например, комедия не может закончиться смертью главного героя, а ода не может быть написана «частушечным» 4-стопным хореем. Исторически наиболее четкой и упорядоченной была жанровая система классицизма: жанры делились на высокие (трагедия, ода, эпопея) и низкие (комедия, сатира, басня). Произведения любого жанра подчинялись строгой системе правил: в драматургии господствовало правило трех единств — единства места, времени и действия; оды следовало писать на канонические темы (Бог, государь, Отечество); одическая строфа представляла собой 10-стишие 4-стопного ямба с четко определенной рифмовкой (AbAbCCdEEd). Внутри жанров выделяются отдельные виды (хотя в литературоведении иногда термины «жанр» и «вид» понимаются как синонимы). Разделение на виды основывается на характере тематики (например, роман исторический, научно-фантастический, детективный), особенностях художественной образности (сати-

ра, аллегория, гротеск), принципах композиционной организации (чаще всего в лирике: твердые формы — сонет, рондо, танка — превращаются в жанры). В литературе XX в. наблюдается отход от жанрового мышления, границы жанра становятся все более расплывчатыми, происходит соединение в одном произведении характерных черт принципиально разных жанров (например, детектива и философского романа — в романе «Имя розы» У. Эко). В современной постмодернистской литературе канонические жанры часто становятся объектом пародийного переосмысления (поэма «Москва — Петушки» Венедикта Ерофеева, «Роман» В. Сорокина, «Роман» Виктора Ерофеева или «Лимпопо» Т. Толстой). «Чистоте» жанра противопоставлена творческая независимость художника.

ЖАРГО́Н (от франц. jargon — просторечие) — речь определенной социальной группы, своеобразный язык «для своих», включающий слова и обороты, непонятные для непосвященных. Выделяют воровской, спортивный, армейский, студенческий, школьный жаргон. Жаргонная лексика строится на основе литературной путем переосмысления значений («ботаник» в значении «зубрила», «обуть» или «кинуть» в значении «обмануть»), метафоризации («колеса» — таблетки), образования новых слов в соответствии с грамматическими нормами данного языка («ботаник» — существительное, «ботанить» — глагол). Жаргон — язык предельно экспрессивный, эмоциональный; жаргонное слово содержит ярко выраженную оценку предмета высказывания. Художественные произведения всегда создаются на литературном языке и используют жаргон как средство речевой характеристики героя, персонажа, рассказчика.

ЗАВЯ́ЗКА — элемент сюжета, событие, являющееся началом конфликта и отправной точкой в развитии действия. Например, в драме А. Островского «Бесприданница» завязкой является прибытие в Бряхимов Паратова, определившее характер развития дальнейших событий и, в конечном итоге, финал — смерть Ларисы. Иногда завязка может быть дана не в начале, а в середине или даже в конце произведения: так, о решении Чичикова скупать «мертвые души» рассказано только в заключительной главе поэмы *Н. В. Гоголя.*

ЗА́УМЬ, заумный язык — понятие, выдвинутое русским футуристом А. Крученых в начале 1920-х гг. и обозначавшее особый поэтический язык, в котором значение слов «отменялось», а высказывание строилось из лишенных буквального смысла звукосочетаний. Пример зауми:

Озазычи ляма щад
трышр ВЫВОВ ПИКАР
Сов за
ЦБЫЧ!
ЩАРЕТ!
лямашА...
(*А. Крученых*)

Лельга, оньга, эхамчи!
Ричи чичи чичичи!
Лени нули эли али!
Бочикако никако.
(*В. Хлебников*)

Элементы зауми присутствуют в фольклоре — детских считалках, дразнилках, а также заговорах и заклинаниях.

ЗВУ́КОПИСЬ (нем. Lautmalerei) — использование звукового состава слов с целью звукоподражания, подчеркивания выразительных возможностей, музыкальности поэтической речи. Звукопись находит выражение прежде всего в звуковых повторах — аллитерации и ассонансе.

Смуглый отрок бродил по аллеям,
У озерных грустил берегов,
И столетия мы *лелеем*
Еле слышный *шелест шагов.*
(*А. Ахматова*)

Я вижу *молнии* из *мглы*
И *морок мраморного грома*...
(*А. Белый*)

ИДИ́ЛЛИЯ (от греч. eidyllion — небольшое стихотворение) — одна из жанровых форм античной поэзии: стихотворение, изображающее мирную и беззаботную жизнь селянина на лоне природы и в гармонии с ней. Героями идиллии были пастухи и пастушки — влюбленные и счастливые. Жанровые черты античной идиллии представлены и в произведениях XVIII—XIX вв. (сентиментальных повестях, романтических элегиях и т. п.), однако само понятие «идиллия» используется для обозначения не столько жанра, сколько пафоса литературного произведения (основа идиллического пафоса — эстетически значимое отсутствие конфликта). Например, пушкинская «Деревня» начинается с идиллической картины умиротворения и покоя, резко

контрастирующей затем с картиной реальной жизни крестьянина:

Приветствую тебя, пустынный уголок,
Приют спокойствия, трудов и вдохновенья,
Где льется дней моих невидимый поток
На лоне счастья и забвенья.

ИНВЕКТИ́ВА (от лат. invectiva oratio — обвинительная речь, от invehor — бросаюсь, нападаю) — резкое обличение, выступление, направленное против какого-либо лица или группы лиц. Литературные формы инвективы — обвинительный монолог (например, монолог Чацкого «А судьи кто?..» из комедии А. Грибоедова «Горе от ума»), сатирическое осмеяние (например, эпиграмма). Стилистический диапазон инвективы — от ораторского выступления (заключительная часть стихотворения М. Лермонтова «Смерть поэта»: «А вы, надменные потомки/ Известной подлостью прославленных отцов...») до грубой брани с использованием вульгаризмов и нелитературной лексики («Ворчи, бранись, болван болванов...» А. Пушкина). Характерный пример — эпиграмма А. Пушкина на Каченовского, в которой иронически отвергается «недостойная» настоящего литератора инвектива и взамен предлагается «правильный вариант»:

Нельзя писать: *Такой-то де старик,*
Козел в очках, плюгавый клеветник,
И зол и подл: все это будет личность.
Но можете печатать, например,
Что господин парнасский старовер,
(*В своих статьях*) бессмыслицы оратор,
Отменно вял, отменно скучноват,
Тяжеловат и даже глуповат;
Тут не лицо, а только литератор.

ИНВЕ́РСИЯ (от лат. inversio — перестановка) — нарушение привычного, естественного для данного языка порядка слов. Инверсия логически и/или интонационно выделяет слово (часть предложения), например: «Послушай... далеко, на озере Чад / Изысканный бродит жираф» (Н. Гумилев).

Инверсией может быть перестановка главных членов предложения: вопреки обычному порядку слов, на первом месте оказывается сказуемое, на втором — подлежащее. Например,

Роняет *лес* багряный свой убор,
Сребрит *мороз* увянувшее поле,
Проглянет *день*, как будто поневоле,
И скроется за край окружных гор.

(*А. Пушкин. «19 октября»*)

Инверсией может быть постановка определения после определяемого слова, тогда как его обычное место в предложении — перед определяемым словом:

В дверях эдема ангел *нежный*
Главой поникшею сиял,
А демон *мрачный* и *мятежный*
Над адской бездною летал.

(*А. Пушкин. «Ангел»*)

Инверсией является постановка дополнений и обстоятельств, выраженных существительными, перед словами, к которым они относятся, а не после них, как того требует порядок слов:

Из гроба тогда император,
Очнувшись, является вдруг...

(*М. Лермонтов. «Воздушный корабль»*)

Трудами ночи изнурен
Я лег в тени...

(*М. Лермонтов. «Мцыри»*)

Инверсия используется в художественной речи с целью усилить ее выразительность, подчеркнуть эмоционально-экспрессивное значение сказанного. В стихах необходимость инверсии часто определяется ритмом стихотворной речи, который делает невозможным или нежелательным обычную, «прозаическую» структуру фразы. «Нарушения» синтаксического порядка создают неповторимый ритмический и мелодический узор поэтического произведения.

В русской поэзии XX в. наиболее часто использует прием инверсии И. Бродский, чтобы передать изломанность, драматизм эпохи:

Потому что искусство поэзии требует слов,
я — один из глухих, облысевших, угрюмых послов
второсортной державы, связавшейся с этой, —
не желая насиловать собственный мозг,
сам себе подавая одежду, спускаюсь в киоск
за вечерней газетой.

(*«Конец прекрасной эпохи»*)

В стихотворениях иногда возникают сложные случаи инверсии, когда слова в предложении не только меняются местами, но между ними появляются другие слова, что абсолютно недопустимо в обычных предложениях:

Погасло дневное светило,
На море синее *вечерний* пал *туман*...

(*А. Пушкин*)

И снова видел я во сне
Грузинки образ молодой.
(*М. Лермонтов*)

Я последний поэт деревни,
Скромен в песнях дощатый мост.
За *последней* стою *обедней*
Кадящих листвой берез.
(*С. Есенин*)

ИНОСКАЗА́НИЕ в художественной речи — использование слов в переносном смысле, в новом, отличном от прямого (номинативного) значении. Возможность появления у слов новых значений — важнейшее свойство самого языка, результат его исторического развития, обогащения и усложнения. Основой иносказания в художественной речи является языковая *полисемия*, т. е. многозначность самих слов русского языка. Главное различие между иносказанием в языке и в художественной речи в том, что в языке переносные значения закрепляются, становятся общепринятыми, а иносказания, возникающие в художественной речи, чаще всего остаются индивидуальными, неповторимыми образными словами. Основными видами иносказания и в языке, и в художественной речи являются *метафора, метонимия, синекдоха, ирония.*

Иносказательные значения слов и словосочетаний — словесная основа для создания иносказательных образов. Круг таких образов широк: это могут быть образы персонажей (эпические и драматургические произведения), образы природных явлений, предметов, событий, образные характеристики внутреннего мира человека. Основными видами иносказательных образов являются: *олицетворение, образный параллелизм, развернутое сравнение, символ, аллегория.*

ИНТЕРПРЕТА́ЦИЯ (от лат. interpretatio — истолкование, объяснение) — истолкование смысла литературного произведения. Термин введен герменевтиками в значении «способ реализации понимания», когда важен не только феномен понимания, но и проблема правильного изложения понятого. В процессе интерпретации художественное произведение как бы переводится на другой язык — понятийно-логический (в критике и литературоведении), лирико-публицистический (эссе), язык музыки, театра, кино и др. видов искусства.

ИНТРИ́ГА (франц. intrigue, от лат. intrigare — запутывать) — сложная, запутанная цепь событий и поступков персонажей. Интрига обостряет *сюжет* за счет обманных ходов, случайностей, неожиданных совпадений, делая непредсказуемыми дальнейшее развитие событий и развязку. Интрига позволяет проявить характеры персонажей в действии, поступке. Напряженная интрига отличает авантюрные и детективные сюжеты, где особенно важно интеллектуальное и волевое противоборство персонажей.

ИРО́НИЯ (от греч. eironeia — притворство) — 1) вид тропа; противопоставление буквального значения слова тому значению, которое вкладывается в него говорящим. Смысл иронии в том, чтобы высмеять какое-либо явление, назвав его не тем словом, которого оно заслуживает: «маленькое» может быть названо «большим», «глупец» — «умником», «урод» — «красавцем» и т. д. Например, в басне И. Крылова «Лисица и Осел» Лиса обращается к Ослу — персонажу, олицетворяющему глупость, — со словами: «Отколе, умная, бредешь ты, голова?»

Иносказательное значение слов и словосочетаний в иронии основано на отождествлении предметов и явлений по контрасту, а не по сходству признаков (как в *метафоре*), не по смежности (как в *метонимии*).

Ирония часто используется в юмористических и сатирических произведениях, но нередки случаи иронического употребления слов и в других художественных текстах. Например, насмешливое отношение к некоторым явлениям жизни русского дворянства в романе А. Пушкина «Евгений Онегин» выражается в довольно частом использовании иронии. Одного из гостей Лариных на именинах Татьяны повествователь характеризует с помощью иронического словосочетания: «Гвоздин, хозяин превосходный, / Владелец нищих мужиков». Тот же прием используется в изображении петербургского «света»:

Тут был, однако, цвет столицы,
И знать, и моды образцы,
Везде встречаемые лицы,
Необходимые глупцы.

«Цвет», «знать», «образцы» — слова, используемые в ироническом смысле, что легко выясняется из контекста: этими «высоки-

ми» словами А. Пушкин называет светских обывателей, «необходимых глупцов»;

2) один из способов авторской оценки изображаемого, выражения насмешливого отношения к предмету разговора. Смысл иронической оценки принципиально не отличается от смысла иронического иносказания: и в том и в другом случае этот смысл нельзя понимать буквально — он меняется на противоположный. Иронический текст может включать не только иронические иносказания, но и слова с вполне обычным, непереносным значением. У иронических тропов в таком тексте есть, однако, очень важная функция — функция слов-«сигналов», они не позволяют воспринимать написанное в буквальном смысле. Нередко такими словами являются «высокие», «похвальные» слова, меняющие свое значение на противоположное, иронически-насмешливое. Например, в тексте поэмы Н. Гоголя «Мертвые души» немало случаев иронического словоупотребления, которые выражают авторскую насмешку. О полицеймейстере Н. Гоголь повествует так: «Полицеймейстер некоторым образом отец и благотворитель в городе. Он был среди граждан совершенно как в родной семье, а в лавки и в гостиный двор наведывался, как в собственную кладовую. Вообще он сидел, как говорится, на своем месте и должность свою постигнул в совершенстве». Все хвалебные слова и словосочетания употреблены в ироническом значении, ведь сказаны они о мздоимце, который о своих должностных обязанностях, за исключением «обязанности» обирать купцов, имеет, вероятно, очень слабое представление.

Мастер тонкой, иногда едва ощутимой иронии — И. Тургенев. Ирония в романе «Отцы и дети» проступает под покровом «объективного» повествования, исключающего прямые авторские оценки и эмоции.

ИСПОВЕДЬ — 1) жанровая разновидность повествования автобиографического характера, сосредоточенная на душевном опыте автора, его сокровенных мыслях и переживаниях. Характерная черта исповеди — аналитическое изображение внутренней жизни человека с установкой на искренность, откровенность, субъективную истинность высказывания. Исповедь как литературная форма представлена уже в литературе эпохи Просвещения («Исповедь» Ж. Ж. Руссо). В творчестве романтиков — с их вниманием к внутреннему, субъективному миру человека — исповедь становится одной из основных форм лирического повествования («Рене» Ф. Шатобриана, «Адольф» Б. Констана; в русской поэзии яркий пример — «Мцыри» М. Лермонтова). В литературе конца XIX — начала XX в. исповедь представлена в творчестве Л. Толстого («Исповедь», 1879—1882) и М. Горького («Исповедь», 1908);

2) исповедью называются также любые высказывания (устные или письменные), в которых литературные герои, обращаясь к собеседнику или к воображаемому адресату, откровенно, искренне раскрывают свой внутренний мир. Герои высказывают в исповеди свои представления о нравственных и философских ценностях, анализируют и оценивают свои и чужие поступки, жизненный опыт, делятся сомнениями, разочарованиями и надеждами. Исповедь требует от человека высокого уровня самосознания и самоуважения. Автор исповеди должен проявить незаурядную волю и мужество. Эти качества необходимы не только для правды и покаяния, но и просто для того, чтобы открыть подробности своей внутренней жизни, которые ревниво оберегались и тщательно скрывались от глаз посторонних людей.

В литературной исповеди важной фигурой является не только исповедующийся, но и «исповедник», т. е. человек, перед которым исповедуется герой, доверяя именно ему свои самые сокровенные мысли и чувства. Он может быть молчаливым слушателем (монах в поэме М. Лермонтова «Мцыри», Онегин в финале романа А. Пушкина), но может и активно вмешиваться в ход исповеди: подавать эмоциональные реплики, оценивать сказанное героем, давать советы — такой вид исповеди-*диалога*, исповеди-спора характерен для романов Ф. Достоевского, Л. Толстого, М. Булгакова.

ИСТОРИ́ЧЕСКИЙ РОМА́Н — разновидность романного жанра, сочетающая художественную функцию с научно-познавательной. Главными героями исторического романа выступают реально существовавшие лица, а сюжеты их основаны на реальных исторических событиях. Однако исторический роман как литературный жанр допускает элементы вымысла (вплоть до творческого воссоздания писателем эпизодов, не за-

фиксированных историками документально), введение в повествование вымышленных персонажей. Соотношение достоверных фактов и элементов творческого вымысла в историческом романе бывает различным, оно обусловливается и особенностями таланта, и художественными концепциями разных писателей. К жанру исторического романа относятся «Петр Первый» А. Толстого, «Разин Степан» А. Чапыгина, романы Ю. Тынянова, В. Пикуля и др.

КАЛАМБУ́Р (от франц. calembour — игра слов) — обыгрывание (чаще всего с целью создания комического эффекта) разных значений многозначных слов, омонимов, паронимов. Соседство разных значений одного и того же слова выводит его из привычного, автоматического восприятия. Новое значение открывается слушателю или читателю неожиданно и заставляет его переосмыслить содержание всего высказывания (например, жизнь бьет ключом — и все по голове). Художественный эффект каламбура — в непредсказуемости второго, нового значения и опровержении читательского ожидания. Примеры каламбура:

«Ноздрев был в некотором отношении исторический человек. Ни на одном собрании, где он был, не обходилось без истории» (Н. Гоголь. «Мертвые души»); «В целом ряде подкупающих искренностью... нет, вздор, кого подкупаешь? кто этот продажный читатель?» (В. Набоков. «Дар»).

КАРНАВА́ЛЬНОЕ НАЧА́ЛО — впервые было описано М. М. Бахтиным, исследовавшим традиции карнавального фольклора европейской литературы средних веков и Возрождения. Карнавал как народное обрядовое зрелище, где люди не отделены друг от друга сословными и бытовыми барьерами, обнажает свою — вольную, неофициальную — правду о мире и человеке. Карнавал одновременно утверждает и развенчивает узаконенный миропорядок. Смеющийся народ жизнерадостно отвергает любую отвердевшую официальную норму. Карнавальный смех — амбивалентный смех, в нем хвала нередко оборачивается хулой и бранью, высокое переходит в низкое и наоборот. Яркие примеры карнавализации литературного произведения — «Вечера на хуторе близ Диканьки» Гоголя, «Мастер и Маргарита» Булгакова.

КА́ТАРСИС (от греч. katharsis — очищение) — многозначный термин, пришедший из античной эстетики. Наиболее общее его значение — высшая форма трагизма, когда потрясение от трагического конфликта не подавляет человека своей безысходностью, а просветляет и возвышает.

КАТРЕ́Н (от франц. quatrain — четверостишие) — строфа из четырех строк. Виды рифмовки в катрене: перекрестная — abab; смежная (или парная) — aabb; опоясывающая (или кольцевая) — abba.

Катрен может использоваться как самостоятельная, законченная стихотворная форма — в частности, в эпиграммах, эпитафиях, стихотворных афоризмах. Пример — стихотворение А. Пушкина «19 октября 1828»:

Усердно помолившись Богу,
Лицею прокричав *ура*,
Прощайте, братцы: мне в дорогу,
А вам в постель уже пора.

КЛА́УЗУЛА (от лат. clausula — заключение) — стиховое окончание: последний ударный слог в стихе и все следующие за ним слоги. Клаузулы бывают: мужские — если строка заканчивается ударным слогом; женские — если строка заканчивается безударным слогом и клаузулы составляют два слога (1 ударный и 1 безударный); дактилическая — если строка заканчивается двумя безударными слогами и клаузула включает в себя три слога (1 ударный и 2 безударных); гипердактилическая — если клаузула включает в себя 3 и более безударных слога.

Примеры клаузулы:

Я помню чудное мгновенье,	женская клаузула
Передо мной явилась ты...	мужская клаузула
Вагоны шли привычной линией,	дактилическая клаузула
Подрагивали и скрипели...	женская клаузула

КОЛЛА́Ж (от франц. coller — клеить) — текст в форме мозаики из различных литературных фрагментов. В первоначальном значении термин «коллаж» появился у живописцев-кубистов, подклеивавших к холсту газету, солому, ткань и др. «посторонние» материалы. О технике литературного коллажа критика впервые заговорила с появлением поэм модернистов Э. Паунда и Т. С. Элиота. См. также *макаронический стих*.

КОЛЛИ́ЗИЯ (от лат. collisio — столкновение) — противоречие, столкновение, лежащее в основе действия художественного произведения. Термин «коллизия» употребляется как синоним понятия *конфликт*; иногда под коллизией понимают масштабные, глобальные противоречия или, наоборот, прямое противоборство между изображенными в произведении действующими силами (характерами и обстоятельствами, разными характерами и т. д.).

КОМЕ́ДИЯ (греч. comodia, от komos — веселая процессия и ode — песня) — жанр драмы, в котором характеры и действие представлены в смешных формах, рассчитаны на создание комического эффекта. Традиционно жанр комедии противопоставлялся трагедии: комедия представляла частную жизнь рядового человека, ее героями были представители низших сословий, конфликт благополучно разрешался, и действие заканчивалось счастливой развязкой. Комедия характеризует осмеяние недолжного, не соответствующего норме (или идеалу); герои комедии внутренне несостоятельны, в их характерах намеренно заострены осмеиваемые черты (тщеславие г-на Журдена в «Мещанине во дворянстве», лицемерие Тартюфа, доверчивость Оргона в «Тартюфе» Мольера). Среди основных разновидностей комедии как жанра — комедия положений и комедия характеров. Хитроумная интрига, несообразное стечение обстоятельств, смешные ситуации, в которых регулярно оказываются герои, — отличительные черты комедии положений; комизм характеров, выпуклость, рельефность вызывающих смех черт, комическая «исключительность» героя — отличительные черты комедии характеров. Однако, как правило, в «чистом виде» найти комедию положений или комедию характеров трудно: в реальной пьесе сочетаются черты обеих разновидностей комедии, комизм характеров находит выражение в комических ситуациях («Ревизор» Н. Гоголя, «Вишневый сад» А. Чехова, «Свои люди — сочтемся!» А. Островского). Комедии различаются по характеру комизма: сатирическое начало доминирует в «Ревизоре» Н. Гоголя или в «Багровом острове» М. Булгакова, лирическое — в «Вишневом саде» А. Чехова, гротеск — основа пьес В. Маяковского «Мистерия-буфф», «Клоп», «Баня». Комедия не закрыта и для серьезных и даже трагических положений: например, «Горе от ума» А. Грибоедова (характерно само название «веселой» комедии — «Горе...») завершается крахом иллюзий, крушением надежд главного героя. От репутации насмешника и остроумца — к навязанному молвой амплуа «дурака» (безумца, сумасшедшего) — таков «сюжет Чацкого»; в финале шутник превращается в шута. Синтез комического и трагического определяет пафос пьес А. Чехова, к жанровой модификации — «трагикомедии» — принадлежат пьесы Л. Пиранделло и Ж. Ануя. Само понятие «комедия» иногда используется расширительно — по отношению к эпическим произведениям, в которых комическое — лишь одна грань содержания «Божественная комедия» Данте, «Человеческая комедия» О. де Бальзака.

КО́МИКС (англ. comics, мн. ч. от comic — смешной, комический) — развлекательная приключенческая история, напечатанная в форме серии рисунков с краткими текстами. Появился на страницах американских газет в 90-е гг. XIX в. С середины XX в. — один из самых популярных жанров западной массовой литературы, сыгравший важную роль в рождении искусства мультипликации.

КОМПОЗИ́ЦИЯ (от лат. compositio — соединение, составление) — взаимное расположение и соотнесенность элементов литературного текста, т. е. построение произведения. К элементам композиции относятся стилистические приемы, детали и подробности, действующие лица, события (элементы сюжета), вставные эпизоды, философские и лирические отступления, предисловия и послесловия (внесюжетные элементы). В зависимости от выделяемых элементов рассматриваются и разные уровни композиции: речевая композиция, композиция деталей, система персонажей, композиция сюжета, внесюжетных элементов. Композиция повествования включает в себя и смену повествовательных перспектив (точек зрения), следовательно, еще один уровень строения произведения — композиция точек зрения. Соседство, сопоставление, противопоставление элементов литературного текста всегда значимо. Например, появление портрета Кутузова среди «картин с какими-то птицами» в доме Коробочки или портрета Багратиона рядом с «греческой героиней Бобелиной»

в кабинете Собакевича (Н. Гоголь. «Мертвые души») заставляет читателя воспринимать представленный в поэме мир как гротескный, абсурдный, как царство алогизма. В композиции комедии А. Грибоедова «Горе от ума» значима рифма, под которую появляется на сцене главный герой — Чацкий:

Лиза

Хотела я, чтоб этот смех *дурацкий*
Вас несколько развеселить помог.

Слуга

К вам Александр Андреич *Чацкий*.

Реплика Лизы актуализирует тематические доминанты комедии — «смеха» и «ума». Кроме того, рифмой «дурацкий — Чацкий» в комедии намечается дальнейшая судьба героя: от репутации насмешника и остроумца — к навязанному молвой амплуа «дурака» («безумный по всему» — диагноз, выставленный Чацкому в финале). Композиционную «рифму» могут составить в литературном произведении и эпизоды сюжета — отражающиеся друг в друге события. Например, в композиции «Евгения Онегина» и «Капитанской дочки» А. Пушкина важна роль снов Татьяны и Гринева: сны предсказывают, предвосхищают будущие события — события, которые произойдут уже наяву (дуэль Онегина с Ленским; Пугачевское восстание). В искусстве XX в. получает развитие монтажная композиция, основанная на ассоциативной соотнесенности внешне не связанных событий, персонажей, изобразительных ракурсов. Монтажная композиция «восстанавливает» неявные, сущностные отношения между явлениями и позволяет показать картину мира непрерывно меняющейся, динамичной. В композиции поэтического произведения большую (по сравнению с прозаическим) роль играет ритмическая и интонационно-синтаксическая структура стиха (соотнесенность ритмических единиц — слогов, стоп или слов; звуковые повторы, параллелизм синтаксических конструкций и т. п.).

КОНТЕ́КСТ (от лат. contextus — сцепление, соединение, связь) — речевое или ситуативное окружение литературного произведения или его части, в пределах которого наиболее точно выявляется его содержание и художественная ценность, а также смысл и значение каждого отдельного слова. Так, постепенно расширяется и уточняется смысл заглавия поэмы Гоголя «Мертвые души». Не зная, о чем пойдет речь, читатель воспринимает смысл словосочетания буквально: падшие, бездушные люди. По мере узнавания сути чичиковской аферы становится понятно, что речь идет о «крепостных душах», т. е. людях, продаваемых оптом и в розницу, затем — о бюрократическом фантоме живых людей, товаре вполне реальном, только по более сходной цене. К финалу романа обнаруживается скрытое сравнение между умершими крестьянами и теми, кто ими торгует. Определение «мертвые» приобретает нравственное и философское содержание, обращенное к замыслу поэмы в целом: «Подумайте не о мертвых душах, а о своей живой душе...»

КОНФЛИ́КТ (от лат. conflictus — столкновение) — противоречие, противоборство между действующими лицами литературного произведения. Конфликт является основой сюжета: события приводятся в движение благодаря конфликту, а основные элементы сюжета выделяются в зависимости от стадии развития конфликта. Завязке соответствует первое проявление противоречия, развитию действия — расширение, развитие конфликта, вовлечение в него новых персонажей, кульминации — момент наивысшего напряжения в действии, а развязке — разрешение конфликта (хотя далеко не всегда завершение событий сопровождается разрешением противоречия). Исчерпанность конфликта и восстановление справедливости (традиционный happy end) — характерная черта таких классических жанров, как сказка и комедия, и таких ультрасовременных, как боевик и триллер. Конфликт, последовательно проходящий основные стадии развития и исчерпывающий себя в развязке, обычно называют локальным. Однако конфликт не обязательно должен проявляться в открытом столкновении, действенном противоборстве героев. Часто конфликт находит выражение в неудовлетворенности героем окружающим миром, собственной жизнью, самим собой. Противоборство сменяется противостоянием, разрешения конфликта не получает — возникает устойчивый фон конфликтности, характерный, например, для пьес Чехова: в «Вишневом саде» ни продажа, ни выкуп сада не могут существенно изменить образ жизни героев, восприятие ими окружающе-

го мира и самих себя. В широком смысле понятие «конфликт» используется для обозначения любого противопоставления элементов литературного текста. Конфликт может проявляться в композиционном или стилистическом контрасте, противопоставленности деталей, способов повествования, точек зрения и т. д. (примером может служить композиционное противопоставление разных точек зрения на Печорина в романе Лермонтова «Герой нашего времени»). Эстетически значимое отсутствие конфликта ведет к появлению идиллического пафоса.

КУЛЬМИНА́ЦИЯ (от лат. culmen — вершина) — элемент сюжета, момент наивысшего напряжения действия, пик конфликта. Кульминация — решающее столкновение героев и самое трудное для них испытание; например, в «Гамлете» У. Шекспира таким испытанием для противостоящих сторон становится сцена «мышеловки», в «Горе от ума» Грибоедова — сцена объявления Чацкого сумасшедшим, в «Грозе» Островского — признание Катерины. Кульминация может совпасть с развязкой — например, в тех случаях, когда автор прибегает к приему умолчания и какие-либо события остаются вне поля зрения читателя (как, например, в повести Пушкина «Метель»). В произведениях, где локальный конфликт заменяется устойчивым фоном конфликтности, кульминация может быть не выраженной, лишенной сценического драматизма. Например, в пьесе Чехова «Вишневый сад» кульминационное событие — продажа сада — происходит «за кулисами», а в пьесе Горького «На дне» центральное событие «криминальной интриги» — убийство Костылева — обозначено лишь выкриками персонажей из-за сцены. Кульминация может быть сознательно «замаскирована» автором — тем самым писатель получает возможность скорректировать читательское восприятие текста. Например, в рассказе Бунина «Легкое дыхание» главное событие сюжета — убийство Оли Мещерской — представлено в следующем фрагменте:

«А через месяц после этого разговора казачий офицер, некрасивый и плебейского вида, не имевший ровно ничего общего с тем кругом, к которому принадлежала Оля Мещерская, застрелил ее на платформе вокзала, среди большой толпы народа, только что прибывшей с поездом».

Ключевое слово — «застрелил» — спрятано в середине длинного предложения, которое к тому же сообщает много дополнительной информации о не связанных с убийством деталях (внешность и социальный статус офицера, подробности прибытия поезда). Интонационно и синтаксически слово «застрелил» не выделяется из контекста; более того, внимание читателя «отвлекает» вокзальная суета, Оля и офицер теряются в толпе, «только что прибывшей с поездом». В результате герои оказываются «не в фокусе», звука выстрела не слышно в вокзальном шуме, кульминация «теряется» во второстепенных подробностях, — а рассказ об убийстве называется «Легкое дыхание».

ЛАПИДА́РНЫЙ СТИЛЬ — строгая и немногословная манера устной и письменной речи, для которой характерны простые синтаксические конструкции, точный выбор слов, отсутствие экспрессивных и орнаментальных фигур. Характерен для Базарова в романе Тургенева «Отцы и дети».

ЛЕГЕ́НДА (от лат. legenda — букв. то, что следует прочесть) — фольклорный жанр, устный рассказ, в основе которого — необычайное происшествие, чудо, фантастическое событие, воспринимаемое рассказчиком как достоверное, реально бывшее. Текст легенды, сюжетные подробности могут варьироваться — центральное событие неизменно, «канонично». Мотивы народных легенд широко используются в литературе — в произведениях Лескова, Гоголя, Ремизова и др.

ЛЕЙТМОТИ́В — многократно повторяющийся и варьирующийся в художественном произведении образ (слово, деталь, характеристика); пример лейтмотива — навязчивый X в облике I-330 из романа Е. Замятина «Мы» или «бог-печка» из рассказа «Пещера». В литературе XX в., в особенности в произведениях писателей-модернистов, увеличивается смысловая и композиционная нагрузка на лейтмотив; при ослаблении сюжетных связей ассоциативный пунктир, прочерчиваемый лейтмотивом в литературном произведении, выполняет структурообразующую функцию: система лейтмотива соединяет и организует повествование.

ЛИ́РИКА (от греч. lyra — музыкальный инструмент, под аккомпанемент которого исполнялись стихи и песни) — род литературы, специфика которого определяется направленностью высказывания на субъект: объектом изображения становится субъект речи («Центральным «персонажем» лирического произведения оказывается сам его создатель и прежде всего — его внутренний мир». — Ф. Гегель). При этом мир лирики статичен: в отличие от эпоса и драмы лирика фиксирует состояние (человека, мира, бытия), а не динамические событийные ряды. В лирике доминирует экспрессивное начало: лирическое произведение — не просто информация о состоянии, но выражение этого состояния. Изображение внешнего мира (пейзаж, предметный мир и т. д.) в лирике занимает подчиненное положение, «объективное» описание — лишь цепь реакций лирического субъекта на мир («Предмет здесь не имеет цены сам по себе, но все зависит от того, какое значение дает ему субъект». — В. Г. Белинский). Экспрессивность содержания лирического высказывания проявляется в тяготении лирики к стихотворной речи — более концентрированной, обладающей богатой внутренней системой связей (ритма, интонации, синтаксиса, звука). Смысл лирического высказывания создается взаимодействием стихотворной формы со значением слов.

ЛИРИ́ЧЕСКИЕ ОТСТУПЛЕ́НИЯ — фрагменты повествования, в которых автор, отклоняясь от прямого сюжетного изложения событий, дает свой комментарий происходящему или вообще переходит на темы и сюжеты, не связанные с магистральной линией развития основного повествования. Таким образом, лирические отступления становятся развернутыми паузами в развитии действия, тормозя и перебивая повествование; однако, открыто вводя в него субъективную позицию автора, лирические отступления создают *образ автора* как живого собеседника, представляют читателю мир авторского идеала. Лирические отступления размыкают мир повествования вовне — за счет введения «не запланированных» сюжетом тем, но одновременно и углубляют его эмоциональную перспективу — благодаря прямому присутствию автора в тексте. Лирические отступления — неотъемлемая часть «свободного романа» Пушкина («Евгений Онегин»). Так, в знаменитом лирическом отступлении о театре автор противопоставляет свое отношение к театру онегинскому, поместив его между обрамляющих строк:

> Онегин полетел к театру...
> ....
> Все хлопает. Онегин входит,
> Идет меж кресел по ногам...

Не менее знамениты лирические отступления в гоголевской поэме «Мертвые души», включая хрестоматийное: «И какой же русский не любит быстрой езды?..», — в котором слиты две основные темы (тема России и тема дороги) и развернута метафора Русь — «бойкая необгонимая тройка».

Лирические отступления отличаются от философских или публицистических (подобных *авторским отступлениям* в романах «Война и мир» Толстого или «Что делать?» Чернышевского): в лирических отступлениях доминирует не логическое, а эмоционально-экспрессивное начало.

ЛИРИ́ЧЕСКИЙ ГЕРО́Й — образ поэта в лирике, художественный «двойник» автора в условном мире художественного произведения. Образ лирического героя, как правило, сквозной и устойчивый образ лирики того или иного поэта: он вырастает из контекста поэтического цикла, сборника, книги стихов, в конечном итоге, всего творчества. Лирический герой — четко очерченная (прежде всего в психологическом плане) фигура, имеющая свою художественную биографию. Отношения между биографической личностью поэта и его лирическим героем обычно описываются как отношения между прототипом и литературным героем: лирический герой — условное, сотворенное «я» поэта, возникающее на основе художественного обобщения, вымысла, трансформации реальных жизненных фактов. Впервые понятие «лирический герой» было использовано по отношению к лирике А. Блока Ю. Тыняновым (1921): «Блок — самая большая лирическая тема Блока... Об этом лирическом герое и говорят сейчас... Почти всегда за поэзией невольно подставляют человеческое лицо». Самые отчетливые лица (по выражению Л. Гинзбург) в русской поэзии — Лермонтов, Блок и Маяковский: их поэтические произведения отличает максимальная определенность характера лирического героя (и даже наделенность

его некоторыми элементами пластического облика, например внешности), устойчивость — вплоть до возможности прогнозирования — психологических реакций. Ретроспективно понятие «лирический герой», введенное в литературоведческий обиход в XX в., стало использоваться для характеристики лирики предшествующих эпох, и в первую очередь творчества поэтов-романтиков. Именно в романтической поэзии с ее вниманием к внутренней жизни личности, интеллектуальному и эмоциональному миру человека, выдвижением на первый план человеческой индивидуальности (авторской прежде всего) складывается устойчивый образ лирического «я» поэта. Дистанция между автором-поэтом и его лирическим героем для читателя минимальна: самонаблюдение, рефлексия, искренность и исповедальность лирической интонации заставляют воспринимать поэтическое произведение как акт самовыражения автора, а не результат литературного «проектирования», конструирования вымышленного образа.

Лирический герой, как точно заметила исследовательница Л. Гинзбург, — «это всегда отражение, отделившееся от отражаемого». Варианты несовпадения лирического субъекта и поэта, автора стихотворения, могут быть различными. Иногда поэты сами подчеркивают моменты расхождения между «я» поэта и «я» человека, о котором они пишут.

ЛИРОЭПИ́ЧЕСКИЕ ЖА́НРЫ — *жанры*, сочетающие признаки эпических и лирических произведений: сюжетное повествование о событиях и героях соединяется с субъективно-лирическим их комментарием от *автора-повествователя*. Личность автора, его субъективный взгляд на изображаемый мир не нейтрализуются, а, наоборот, подчеркиваются повествованием; в системе персонажей лироэпического произведения всегда — явно или «тайно» — присутствует автор-повествователь. Лирическое «я» может быть представлено как действующее лицо, принимающее участие в сюжете («Анна Снегина» С. Есенина), а может проявлять себя в разнообразных сюжетных «паузах»: лирических отступлениях («Евгений Онегин» А. Пушкина, «Мертвые души» Н. Гоголя, «Василий Теркин» А. Твардовского), рефлексивно-медитативных фрагментах повествования (поэмы Б. Пастернака), в автокомментариях, воспроизводящих историю создания пишущегося «на глазах» у читателя произведения («Евгений Онегин», «Домик в Коломне» Пушкина), и т. д. Лироэпические жанры получают развитие в литературе *сентиментализма* — в связи с резко возросшим интересом к личности *повествователя*, закреплением его права на резко субъективное, индивидуальное видение мира («Жизнь и мнения Тристама Шенди, джентльмена» Л. Стерна). К лироэпическим жанрам относятся: *баллада* и *поэма*: баллада тяготеет к стремительному, динамичному, эмоционально окрашенному повествованию («Людмила», «Светлана» Жуковского, «Воздушный корабль» Лермонтова, «Песнь о вещем Олеге» Пушкина), в поэме эпическая широта действия соединяется с исповедальностью, сосредоточенностью на психологическом мире героя (часто являющегося повествователем), характерной для романтической поэмы («Кавказский пленник», «Бахчисарайский фонтан» Пушкина, «Мцыри» Лермонтова).

ЛИТЕРАТУРОВЕ́ДЕНИЕ — наука о художественной литературе, включающая комплекс дисциплин, исследующих сущность литературы как вида искусства и законы ее исторического развития, разрабатывающая принципы анализа и интерпретации литературных произведений. Основные литературоведческие дисциплины — теория литературы, история литературы и литературная критика. Все литературоведческие дисциплины тесно взаимосвязаны: литературная критика и история литературы опираются на понятийный аппарат, разрабатываемый теорией литературы, теория литературы — на данные истории. Существенное влияние на формирование методологии литературоведения оказывает философия. Гносеологическая направленность литературы как вида искусства на мир человека определяет тесные связи литературоведения с психологией, историей, социологией и другими гуманитарными науками. Однако наиболее близка по предмету исследования к литературоведению лингвистика; литература как «искусство слова» — предмет изучения как лингвиста, так и литературоведа. Кроме того, в литературоведении XX в. огромное значение приобрели математические методы исследования (прежде всего математическая статистика в стиховедении, стилистике, текстологии).

ЛИТО́ТА (от греч. litotes — простота) — вид тропа: преуменьшение признака, качества предмета (троп, обратный *гиперболе*). Примером литоты служат образные определения «мужичок с ноготок», «мальчик с пальчик», «избушка на курьих ножках».

МАДРИГА́Л (франц. madrigal, от лат. matricale — песня на родном материнском языке) — небольшое стихотворение любовно-комплиментарного содержания, обычно с остроумной, парадоксально заостренной концовкой. Как *жанр* складывается в итальянской поэзии XVI в. на основе любовной песни; популярность в России получает в XVIII—XIX вв. как жанр салонной поэзии. Жанр мадригала представлен в творчестве Карамзина, Пушкина, Лермонтова и др.

МАКАРОНИ́ЧЕСКИЙ СТИХ (ПОЭ́ЗИЯ) (итал. poesia maccheronica, от maccheroni — макароны) — один из способов создания комического текста при помощи смешения слов и форм из разных языков. Пример макаронического стиха, в котором использована искаженная французская речь:

Адью, адью, я удаляюсь,
Люэн де ву я буду жить
(*люэн де ву — вдали от вас*)
Мэ сепандан я постараюсь
(*мэ сепандан — однако*)
Эн супенир де ву хранить
(*эн супенир де ву — воспоминание о вас*).
(*И. П. Мятлев*)

В «Сказе о тульском косом Левше и о стальной блохе» Лескова иноязычные слова даны в «народной этимологии»: «Аболон полведерский», «укушетка», «буреметры». В пьесе Булгакова «Дни Турбиных» комически изображается ломаная русская речь немецкого генерала Шратта: «В моем распоряжении только десять маленьких минут, после этого я раздеваю с себя ответственность жизнь вашей светлости».

МЕЛОДРА́МА (от греч. melos — песня и drama — действие, драма) — жанр драматургии, возникший во Франции в конце XVIII в.; пьеса с острой интригой, повышенной эмоциональностью, резким противопоставлением добра и зла и ярко выраженной морально-дидактической направленностью. Авторам мелодрам далеко не всегда удается избежать увлечения внешней занимательностью и слащавой сентиментальностью. Первые русские мелодрамы написаны в XIX в. Н. В. Кукольником и Н. А. Полевым. Лучшие советские мелодрамы написаны А. Н. Арбузовым, А. Д. Салынским.

МЕМУА́РЫ (от франц. memoire — воспоминание) — повествование от лица автора о реальных событиях прошлого, участником или очевидцем которых он был. Устойчивые признаки мемуаров — фактографичность, преобладание событий, ретроспективная точка зрения (из будущего в прошлое), непосредственность авторских свидетельств. Близкие жанры — *дневник, автобиография*. Зарождение мемуаров связывают с воспоминаниями Ксенофонта о Сократе («Анабасис», 401 до н. э.). Среди русских мемуаристов — А. Курбский, Аввакум; в XIX в. мемуары создавали почти все русские писатели. Наиболее крупное произведение этого жанра — «Былое и думы» А. Герцена. В XX в. объемные воспоминания создали В. Короленко, А. Белый, В. Вересаев, З. Гиппиус, К. Чуковский, И. Эренбург, К. Паустовский, М. Шагинян и др.

Мемуарами не может быть названо литературное произведение, стилизованное под мемуары, — прием, достаточно часто используемый в литературе. Например, роман Пушкина «Капитанская дочка» написан в форме мемуаров «записок» Гринева в назидание потомкам.

МЕТА́ФОРА (от греч. metaphora — перенос) — вид тропа, перенесение свойств или признаков одного предмета на другой по принципу сходства. Сходными могут быть цвет, форма, характер движения, любые индивидуальные свойства предметов. При метафорическом переносе меняется предмет, но само представление или понятие, ранее закрепленное за другим предметом, не меняется целиком. Какой-либо признак первоначального представления или понятия обязательно остается.

В языке и в художественной речи выделяются две основные модели, по которым образуются метафоры. В основе первой лежит одушевление или олицетворение, основа второй — овеществление. Созданные по этим моделям метафоры называются соответственно олицетворяющими и овеществляющими.

Олицетворяющие метафоры — самые древние в языке: «снег лежит», «мороз ско-

вал реки», «ручей бежит», «год пролетел», «время остановилось», «тоска грызет», «заела скука», «чувства угасают».

Овеществляющие метафоры: «железная воля», «глубокая печаль», «тонкая мысль», «горькая усмешка», «сладкие речи», «языки пламени», «подошва горы», «крылья мельницы», «ручка двери», «лист бумаги», «корешок книги», «корень зла», «перст судьбы», «ход вещей» и т. п.

Все приведенные выше метафоры в русском языке в большей или меньшей степени «стерлись», т. е. их образная основа не ощущается.

Индивидуальные метафоры, создаваемые писателями, также основаны на олицетворении и овеществлении:

Минувших дней очарованье,
Зачем опять воскресло ты?
Кто разбудил воспоминанье
И замолчавшие мечты?

(*В. А. Жуковский*)

Сквозь волнистые туманы
Пробирается луна,
На печальные поляны
Льет печально свет она.

(*А. С. Пушкин*)

Но остался влажный след в морщине
Старого утеса. Одиноко
Он стоит, задумался глубоко
И тихонько плачет он в пустыне.

(*М. Ю. Лермонтов*)

Зима недаром злится,
Прошла ее пора —
Весна в окно стучится
И гонит со двора.

(*Ф. И. Тютчев*)

Метафоры, в свою очередь, могут стать основой для создания образов-*символов*. Например, в стихотворениях М. Лермонтова именно метафоры являются основой образов-символов «паруса» (стихотворение «Парус»), «сосны» и «пальмы» («На севере диком стоит одиноко...»), «утеса» («Утес»). Метафора — основа поэтических символов в поэзии А. Блока и других символистов.

Могут быть созданы и произведения, состоящие из целого ряда метафор: этот прием широко использовали поэты А. Блок, С. Есенин, В. Маяковский, Б. Пастернак, А. Вознесенский. Например, весь знаменитый лирический цикл Блока «Снежная маска» построен как последовательное развертывание метафор: «снежное сердце», «снежное вино», «снежная любовь», «вьюга в сердце». Без понимания взаимной связи этих метафор трудно понять не только весь цикл, но и все входящие в него стихотворения.

Иногда поэты используют развернутые метафоры, когда метафорический образ охватывает несколько фраз или все произведение (обычно поэтическое), превращаясь в самостоятельную картину. Например, в стихотворении Н. Гумилева «Заблудившийся трамвай» заглавная метафора разворачивается в целый сюжет — фантасмагорическое путешествие на трамвае по ночному Петербургу. В стихотворении М. Лермонтова «Поэт» в основе развернутой метафоры лежит уподобление истинной поэзии разящему кинжалу:

Проснешься ль ты опять, осмеянный пророк!
Иль никогда, на голос мщенья,
Из золотых ножон не вырвешь свой клинок,
Покрытый ржавчиной презренья?..

Прием развернутой метафоры применен С. Есениным в стихотворениях «Клен ты мой опавший...» и «Отговорила роща золотая...». В этих стихотворениях осенний клен и облетевшая березовая роща — метафоры уходящей жизни поэта.

Особый стилистический прием — реализация метафоры. Реализованную метафору использует В. Маяковский в стихотворении «Прозаседавшиеся». На заседании, куда ворвался поэт, «сидят людей половины». Как спокойно объяснил ему секретарь, «до пояса здесь, а остальное там», т. е. на другом заседании, ведь «поневоле приходится разорваться». В этом стихотворении обычная метафора «они разрываются на части» реализована с целью создания сатирического, гротескного образа чиновника-бюрократа.

МЕ́ТОД (от греч. methodos — путь исследования) — общая система принципов творческого преобразования, пересоздания действительности в художественном произведении, объединяющая писателей одного направления или течения. Формирование метода определяется гносеологическими и эстетическими представлениями, доминирующими в ту или иную эпоху, а также культурной традицией, характер которой

обусловливает художественное своеобразие метода в каждой национальной литературе.

МЕТОНИ́МИЯ (от греч. metonymia — переименование) — вид тропа, перенос названия с одного предмета на другой, основанный на смежности (соположении, соприкосновении) в пространстве или во времени прежнего предмета и нового, на который перенесено название. Новый предмет получает при этом новое имя, «переименовывается». Пример метонимии: весь город спал (имеются в виду жители города), «не прочитал Пушкина» (т. е. произведений Пушкина).

Метонимии были особо характерны для «высокой» классицистической поэзии XVIII в.:

Вокруг вся область почивала,
Петрополь с башнями дремал.

(*Г. Державин*)

В произведениях Пушкина, посвященных теме поэта и поэзии, часто используются такие метонимии, как «лира вдохновенная», «алтарь», «треножник», «венок», «памятник нерукотворный». Метонимическая иносказательность используется и тогда, когда Пушкин говорит о вполне обычных предметах, особенно в романе «Евгений Онегин», полном намеков, отсылок к тому, что известно читателям, легко узнаваемо: «Узрю ли русской Терпсихоры/Душой исполненный полет?», «Партер и кресла — все кипит», «Все, чем для прихоти обильной / Торгует Лондон щепетильный», «Язык Петрарки и любви» (т. е. итальянский язык), «Читал охотно Апулея, / А Цицерона не читал».

Многие поэты оценивали метонимические иносказания как слишком сухие, рассудочные, абстрактные и схематичные, связывали их с литературной архаикой.

МЕТР (от греч. metron — мера, размер) — общая схема упорядоченного расположения элементов стиха (долгих и кратких, ударных и безударных слогов и т. д.). См. также *Ритм*.

МЕТРИ́ЧЕСКОЕ СТИХОСЛОЖЕ́НИЕ (от греч. metron — мера) — стихосложение, основанное на соизмеримости единиц стиха по времени произношения. Свойственно языкам, в которых гласные различаются по долготе, — греческому, латинскому, арабскому и некоторым др. Долгота и краткость гласных обычно имеют смыслоразличительное значение. Временно́й единицей измерения стиха в метрическом стихосложении является мора: краткий слог равен одной море, долгий — двум. Повторяющиеся в стихе сочетания долгих и кратких слогов называются *стопами*. Виды стоп:

двусложные С.: *ямб*: ∪—; *хорей*: —∪ .

трехсложные С.: *дактиль*: —∪∪; *амфибрахий*: ∪—∪; *анапест*: ∪∪— .

В метрическом стихосложении выделялись еще и четырехсложные стопы — сочетание одного долгого слога с тремя краткими: пеон I: —∪∪∪; пеон II: ∪—∪∪; пеон III: ∪∪—∪; пеон IV: ∪∪∪— .

Границы стоп в стихе не всегда и не обязательно совпадают с границами слов:

Но груст/но ду/мать, что/ напрас/но
Была/ нам мо/лодость/ дана...

(*А. Пушкин*)

МИФОЛОГИ́ЗМ — использование мифологических мотивов или персонажей в литературном произведении или создание художником оригинальной мифологической системы. Мифологизм обращен к философской проблематике, характерен для произведений, исследующих универсальные, устойчивые особенности человеческого мышления и поведения. Этими качествами отличаются произведения М. Булгакова, Л. Андреева, Ф. Сологуба и др.

МОНОЛО́Г (от греч. monos — один и logos — слово) — пространное высказывание персонажа, обращенное к собеседнику или самому себе (в драматургическом произведении — иногда к зрителям). Монолог не требует незамедлительного ответа, не прерывается репликами действующих лиц, хотя строится с учетом возможной реакции потенциальных собеседников или оппонентов. Монолог часто служит формой воображаемого общения — адресат в этом случае существует лишь в памяти или представлении говорящего. Монолог — главное средство воссоздания духовного — интеллектуального и эмоционального — мира литературного персонажа. В эпических произведениях монолог — основа авторского повествования. Большинство лирических стихотворений представляют собой «лирические монологи». В пьесах и в эпических произведениях монолог — форма высказываний персонажей.

МОНОСТИ́Х (греч. monostichos — одностишие, от mono — один и stichos — стих, строка) — стихотворение, состоящее из одной строки. Моностих воспринимается как самостоятельное и законченное стихотворное произведение на фоне развитой стихотворной традиции; при этом стихотворный размер выбирается, как правило, легко опознаваемый. Классический пример моностиха в русской литературе — эпитафия Карамзина: «Покойся, милый прах, до радостного утра» (6-стопный ямб с цезурой после третьей стопы: строчка разделяется на два полустишия, а это подчеркивает строгую упорядоченность ритма). В современной поэзии моностих все чаще превращается в саркастический стихотворный афоризм: «И вновь я не замечен с Мавзолея»; «Давно я не лежал в Колонном зале» (В. Вишневский).

МОНТА́Ж — один из видов литературной *композиции* (отличный от хроникального и концентрического), когда произведение строится из самостоятельных эпизодов, расположенных в определенной последовательности, по аналогии с кино, где каждый эпизод фильма представляет собой законченное целое и монтируется с другим. Фрагменты повествования как бы выхватываются из потока жизни, не имеющего ни начала, ни конца. Текст произведения становится словесным подобием многоплановой действительности. Монтаж эпизодов позволяет писателю преодолеть ограничения в пространстве и во времени, характерные для классических сюжетов. Свободное, основанное не на логике, а на ассоциациях, сопоположение эпизодов в тексте позволяет достичь значительных обобщений, создать многозначные символические образы. Даже в небольшом произведении писатель может развернуть многоцветную картину жизни, сопрягая частное и общее, бытовые факты и события мирового масштаба. Монтаж часто встречается в произведениях XX в., в том числе в некоторых романах, повестях и рассказах И. Бунина, Л. Андреева, А. Ремизова, А. Платонова, Е. Замятина, М. Булгакова. Частный случай монтажной композиции — так называемый *«роман в романе»*.

МОТИ́В (нем. Motive, франц. motif, от лат. moveo — двигаю) — устойчивый формально-содержательный компонент литературного текста. Термин заимствован из словаря музыкантов. Мотив может быть выделен в пределах одного небольшого произведения, цикла произведений, всего творчества одного писателя или группы писателей, одного жанра, определенной эпохи и т. п. В роли мотива может выступать предмет (волшебное яблоко), образ (злая мачеха), сюжетная ситуация (похищение невесты). Современное употребление слова «мотив» не обладает терминологической четкостью. Встречается уподобление мотива и проблематики творчества (философские мотивы Ф. Тютчева), мотивы и темы (мотив любви у А. Ахматовой, одиночества у М. Лермонтова). Однако лучше употреблять слово «мотив» в значении художественного образа, символически закрепленного и в слове, и в предмете (мотив ветра в поэме А. Блока «Двенадцать»).

НАУ́ЧНАЯ ФАНТА́СТИКА — жанровая разновидность фантастической литературы. Термин возник в 30-е гг. XX в., когда в центре внимания писателей-фантастов были успехи научно-технического прогресса (в отличие от *фэнтэзи*, использующей сказочно-мифологические мотивы). Однако постепенно акцент сместился в сторону кардинальных социальных сдвигов. Научная фантастика предлагает читателю широкий спектр вероятностных моделей будущего (в т. ч. и негативных — см. *антиутопия*) и прогнозирует психологические реакции на них человека. Истоки современной научной фантастики обнаруживаются в *утопиях* Т. Мора, Ф. Рабле, в произведениях романтиков Э. По, М. Шелли, Ж. Верна, В. Одоевского («4338-й год»). Непревзойденным мастером научной фантастики, предсказавшим многие научные открытия, был Ж. Верн. В начале XX в. научную фантастику развивали Г. Уэллс, А. И. Куприн, А. Толстой («Аэлита», «Гиперболоид инженера Гарина»), А. Грин («Крысолов»). Известные фантасты XX в. — С. Лем, Р. Брэдбери, А. Азимов, К. Саймак, Р. Шекли, А. Кларк, У. Ле Гуин, братья Стругацкие.

НЕОЛОГИ́ЗМЫ (от греч. neos — новый и logos — слово) — слова, создаваемые для обозначения новых предметов и явлений. Появление неологизмов связано с социально-политическими преобразованиями, научно-познавательной деятельностью человека, техническими достижениями. В языке художественной литературы появление неологиз-

мов связано с индивидуально-авторскими новообразованиями. Часто авторские неологизмы, придуманные «на случай», для конкретного контекста, переходят в литературный язык и закрепляются в повседневном речевом обиходе. К таким неологизмам, например, относятся слова «промышленность» (Н. Карамзина), «бездарь» (И. Северянина), «злопыхательство» (М. Салтыкова- Щедрина), «стушеваться» (Ф. Достоевского). Неологизмы — важнейшая сфера лексики в произведениях В. Маяковского: «крикогубый», «свиненок», «божик» и «божище», «быкомордый» и др. Однако напряженная экспрессия, отличающая Маяковского, подчеркивает их зависимость от авторского контекста, поэтому в нормативной, стилистически нейтральной речи их использование практически исключено. Примером широкого использования неологизмов является стихотворение о зиме Н. Моршена «Белым по белому»:

В лесу дубы немногие,
Снеголые, снежногие.
Висят на каждой елочке
Снегвоздики, снеголочки.
И *снеголовая* сосна
Стоит прямее дротика.
Сугробовая тишина.
Снеграфика, снеготика.

НЕСО́БСТВЕННО-ПРЯМА́Я РЕЧЬ — прием повествования, состоящий в передаче внутренней речи, строя мыслей персонажа в речи автора. Несобственно-прямая речь не отделяется от авторской ни синтаксически, ни пунктуационно (в отличие от прямой речи кавычки в этом случае не используются). Однако на определенном отрезке повествования авторская речь начинает «мимикрировать» под речь персонажа, воспроизводя стилистические особенности, свойственные его прямой речи. Так, например, через несобственно-прямую речь дается диалог Ленского и Ольги в финале пятой главы «Евгения Онегина» А. Пушкина:

Поэт конца мазурки ждет
И в котильон ее зовет.
Но ей нельзя. Нельзя? Но что же?
Да Ольга слово уж дала
Онегину. О боже, боже!
Что слышит он? Она могла...
Возможно ль? Чуть лишь из пеленок,
Кокетка, ветреный ребенок!
Уж хитрость ведает она,
Уж изменять научена!

На постоянном взаимодействии и переплетении авторской речи и несобственно-прямой речи строится повествование в «Одном дне Ивана Денисовича» А. Солженицына: опознавательными знаками ее в авторском тексте часто становятся местоимения «наш», «мы», «нас», указывающие на смену повествовательной перспективы: авторское слово сменяется «озвученными» мыслями персонажа. Кроме того, заметно меняется и стилистика повествования: в несобственно-прямой речи резко выделяются «маркированные» слова из лексикона зэков. Пример:

«Ну, собрался конвой. Без молитвы прямо:

— Шагом марш! Побыстрей!

Нет уж, хрен вам теперь — побыстрей! Ото всех объектов отстали, так спешить нечего. Зэки и не сговариваясь поняли все: вы *нас* держали — теперь *мы* вас подержим...

— Шире шаг! — кричит начкар. — Шире шаг, направляющий!

Хрен тебе — «шире шаг»! Идут себе зэки размеренно, понурясь, как на похороны. Нам уже терять нечего, все равно в лагерь последние».

НОВЕ́ЛЛА (от итал. novella — букв. новость) — малый прозаический жанр (по объему сопоставимый с рассказом), отличающийся динамичным, стремительно и часто парадоксально развивающимся сюжетом, композиционной выверенностью, строгостью формы. В центре сюжета новеллы, как правило, одно событие — неординарная ситуация, игра случая, неожиданный поворот в судьбе героя. Изображение событий преобладает над изображением характеров, мотивировка действия часто бывает парадоксальной, жесткие причинно-следственные связи уступают место случайным совпадениям. Жанр новеллы возникает в эпоху Возрождения в Италии (самый яркий образец жанра — книга Боккаччо «Декамерон»), получает развитие в Англии, во Франции, в Испании. Расцвета новелла достигает в литературе романтизма: содержательные аспекты жанра (экстраординарные обстоятельства, вторгающиеся в повседневную жизнь человека, власть случая и противостояние героя судьбе) полностью отвечали философским и эстетическим запросам романтиков. Среди мастеров новеллы — Э. Гофман, П. Мериме, Э. По. В русской литературе жанр новеллы представлен в творче-

стве А. Чехова, И. Бунина, В. Набокова, Ю. Казакова.

ÓБРАЗ — универсальная категория эстетики: предмет, явление, картина, творчески воссозданные в художественном произведении. Устойчивость словосочетания «образ чего-либо» или «образ кого-либо» указывает на соотнесенность художественного образа с явлениями внехудожественной действительности («образ войны» — соотнесенность с конкретным историческим событием, «образ города» — с географическими и топографическими реалиями). Основополагающее свойство образа — его отделенность от эмпирического мира рамками художественной условности: образ отличается от реального объекта принадлежностью к «иллюзорному», идеальному миру литературного произведения. Образ обладает некоторыми свойствами понятий, представлений, моделей (т. е. интеллектуальных конструкций): в нем не просто отражаются, но обобщаются черты тех или иных явлений реального мира, вычленяются их наиболее устойчивые, сущностные свойства. Однако, в отличие от моделей и понятий, образ — не интеллектуальная схема, он наделен неповторимой индивидуальностью и воплощен в линиях, цветах, формах, звуках, стилистических красках («чертежи» скорее укажут на общие признаки, образ зафиксирует индивидуальные черты — ср. дом и гостиную Манилова с домом Собакевича, Коробочки или Плюшкина в поэме Н. Гоголя «Мертвые души»). Творческая природа образа проявляется в художественном преобразовании, преображении реального объекта: в образе фиксируется не только наличное, но и возможное, не только реальное, но и потенциальное. Образ создается при участии воображения, фантазии, вымысла — он не зеркальное отражение, а картина, пропущенная сквозь призму субъективного восприятия (ср. образ Петра I из поэмы А. Пушкина «Полтава» и романа А. Толстого «Петр Первый»). Соединение единичного и общего, объективного и субъективного, реального и идеального (возможного) — важнейшие черты художественного образа. Специфика литературного образа определяется особенностями литературы как искусства слова: словесный образ (в отличие от живописного или скульптурного) не обладает наглядностью. Литература не воссоздает зримый облик предмета, а лишь направляет воображение читателя, активизирует ассоциативные связи. В сознании каждого читателя возникает свой, неповторимый, индивидуальный образ предмета, сохраняющий, однако, смысловое ядро, заданное автором. Словесный образ обладает фонетической изобразительностью: между лексическим значением слова и его звуковым обликом устанавливаются ассоциативные связи (в нехудожественной речи неощутимые, исчезающие в автоматическом восприятии значений слов). Наиболее ярко это свойство художественной речи проявляется в звукописи (аллитерация, ассонанс, звукоподражание). По степени смысловой обобщенности словесные образы принято разделять на индивидуальные (свойственные творческой манере одного конкретного автора), характерные (запечатлевающие устойчивые закономерности явлений определенной эпохи и свойственного ей уклада жизни), типичные (вбирающие в себя также и вневременные, вненациональные черты).

ÓБРАЗ ÁВТОРА — художественный образ автора-повествователя, не являющийся персонажем произведения, а обнаруживающий себя в процессе повествования, рассказа о героях и событиях. В отличие от реального *автора* образ автора не имеет ясно выраженного внешнего облика, у него нет имени, ничего не говорится о его жизненных обстоятельствах, о судьбе. Образ автора складывается не из его поступков и поведения, а прежде всего из тех черт мировоззрения и психологии, которые вытекают из характера повествования. Читатель всегда замечает, что рассказ ведется определенным человеком со своими философскими, историческими, религиозными взглядами, пониманием жизни и людей, житейским опытом.

В некоторых произведениях образ автора создается как бы за пределами повествования — в *авторских отступлениях*. Это монологи автора, в которых прямо высказывается его точка зрения, комментируется происходящее, отражается его духовный мир. Ярким примером такого произведения является роман А. Пушкина «Евгений Онегин».

Образ автора может создаваться в повествовании, но автор при этом может быть и участником событий. Таков автор-повествователь в «Герое нашего времени» М. Лермон-

това. Это молодой офицер, встречающий Максима Максимыча, передающий его рассказ о Печорине («Бэла»), а затем и рассказывающий о случайной встрече Максима Максимыча с Печориным («Максим Максимыч»).

В образе автора могут быть ярко переданы те стороны, которые особенно важны для создателя произведения. Например, в романе Л. Толстого «Война и мир» особенно полно отражены философско-исторические представления автора, его взгляд на исторические события начала XIX в., понимание людей, нравственный облик. Образ автора в поэме Н. Некрасова «Кому на Руси жить хорошо» — отражение общественной позиции поэта, его понимания значения крестьянской реформы. Мировосприятие автора в поэме подчеркнуто сближается с народным миропониманием, с представлениями крестьян о счастье, воле, труде, радости и страданиях.

Образ автора создается не во всех произведениях, а только в тех, где духовный облик автора вполне конкретен, выражен в повествовании или в авторских отступлениях. Во всех других случаях можно говорить не об образе автора, а об *авторской позиции* или точке зрения автора. Они присутствуют абсолютно во всех произведениях, в том числе и в подчеркнуто «объективных», где автор неуловим, как бы растворен в повествовании.

О́ДА (от греч. ode — песня) — в поэзии *классицизма* XVII—XVIII вв. высокий жанр с канонической тематикой (прославление Бога, Отечества, монарха, выдающихся государственных лиц и их деяний), строго регламентированными правилами композиции («тихий» или «стремительный» приступ, допускаемые лирические — патетические или медитативные — отступления, риторические формулы высокого стиля, строфическая форма — *одическая строфа*). В России классиками жанра стали М. Ломоносов и А. Сумароков; в эпоху предромантизма жанровые признаки оды начинают расшатываться (Г. Державин); в литературе XX в. понятие «ода» используется почти исключительно в расширительном и метафорическом значении — чаще для указания на стилистические особенности поэтического произведения («Ода революции» В. Маяковского, «Грифельная ода» О. Мандельштама).

ОДИ́ЧЕСКАЯ СТРОФА́ — десятистишие 4-стопного ямба с рифмовкой AbAb+CCdEEd. Наибольшее распространение одическая строфа получила в поэзии XVIII в. — в период расцвета жанра оды (почти все оды М. Ломоносова написаны этой строфой). Строение одической строфы отражает движение поэтической идеи: первое четверостишие задает основную тему, а шестистишие является ее разработкой. Одическая строфа выходит из поэтического обихода вместе с одой в начале XIX в.

ОККАЗИОНАЛИ́ЗМ (от англ. occasion — случай) — слово, созданное вопреки правилам словообразования, «слово-правонарушитель» в языке: «И кюхельбекерно и тошно» (А. Пушкин). В русском языке не принято образовывать наречия от имен собственных. Другой пример:

Рати стрекозовые
Чертят яси облаков,
Чистых облаков.

(*В. Хлебников*)

По правилам русского языка должно быть «стрекозиные». Окказионализмы характерны для детской речи. В отличие от *неологизмов*, которые со временем теряют эффект новизны, окказионализмы, даже давно изобретенные, сохраняют парадоксальную свежесть.

ОКСЮ́МОРО́Н (от греч. oxymoron — остроумно-глупое) — соединение противоположных по смыслу понятий в одном художественном образе, в результате чего рождается новое понятие: знакомый незнакомец, оглушительная тишина. Чаще всего оксюморонные словосочетания остаются неповторимыми находками поэтов, отражающими неоднозначное понимание ими явлений действительности или сложность, многоплановость их эмоционального мира. Например: «Люблю я *пышное* природы *увяданье*» (А. Пушкин); «Но *красоты* их *безобразной* я скоро таинство постиг» (М. Лермонтов); «*Светила* нам только зловещая *тьма*» (А. Ахматова); «Кому сказать мне, с кем мне поделиться/ Той *грустной радостью*, что я остался жив» (С. Есенин).

Оксюморон может использоваться писателем в имени героя — Лев Мышкин («Идиот» Ф. Достоевского); в заглавии — «Живой труп» (пьеса Л. Толстого); «Горячий снег» (роман Ю. Бондарева).

ОКТА́ВА (от итал. ottava rima — восьмистишие) — строфа из 8 стихов с рифмовкой abababcc. В средневековой итальянской поэзии октава — строфа, использовавшаяся в эпических поэмах (Л. Ариосто, Т. Тассо). Из Италии октава приходит и в европейскую, в том числе русскую, поэзию (размер русской октавы — 5- или 6-стопный ямб с чередующимися мужскими и женскими рифмами). Октавой написана поэма Пушкина «Домик в Коломне»:

Четырехстопный ямб мне надоел:
Им пишет всякий. Мальчикам в забаву
Пора б его оставить. Я хотел
Давным-давно приняться за октаву.
А в самом деле: я бы совладел
С тройным созвучием. Пущусь на славу!
Ведь рифмы запросто со мной живут;
Две придут сами, третью приведут.

ОЛИЦЕТВОРЕ́НИЕ — особый вид метафоры, для которой характерно отождествление предметов и явлений природы, растительного и животного мира с жизнью и деятельностью людей. Олицетворения появились еще в древности, в эпоху мифологических представлений о мире, когда многие качества человека легко приписывались неодушевленным существам. Эти представления отражены в устном народно-поэтическом творчестве: легендах, сказаниях, преданиях, сказках. В них животные и растения, природные явления, а иногда и предметы ведут себя так, как будто это живые, наделенные человеческими качествами существа. Олицетворение в литературных произведениях складывается из словесных метафор. Например, в лирике Ф. Тютчева нередки развернутые образы-олицетворения. Зима и весна олицетворены в его известном стихотворении «Зима недаром злится...». Зима — «ведьма злая» — бесится, «злится», «хлопочет», «на Весну ворчит», бросает в нее снег. Весна — «прекрасное дитя» — «в окно стучится», «гонит со двора» Зиму, ей «в глаза хохочет». Весне не страшны угрозы Зимы:

Весне и горя мало:
Умылася в снегу
И лишь румяней стала
Наперекор врагу.

В этом стихотворении смена времен года осмыслена — в полном соответствии с народно-поэтическими представлениями — как борьба двух заклятых врагов.

Яркий образ-олицетворение создан Пушкиным в романтическом стихотворении «К морю». На олицетворениях построена повесть А. Чехова «Степь». У В. Маяковского «Улица корчится безъязыкая. Ей нечем кричать и разговаривать». В отличие от *персонификации*, имеющей однозначно-аллегорическое воплощение, олицетворение часто многозначно и тем близко к *символу*: «Сестра моя жизнь» (Б. Пастернак).

ОНЕГИНСКАЯ СТРОФА́ — строфа из 14 стихов 4-стопного ямба с рифмовкой AbAb Ccdd EffE gg (прописными буквами обозначены женские рифмы, строчными — мужские). Онегинская строфа была создана А. Пушкиным для романа «Евгений Онегин». Смысловая структура онегинской строфы — тезис, его развитие, кульминация, концовка — передает сам ход движения мысли. Пример онегинской строфы:

Два дня ему казались новы
Уединенные поля,
Прохлада сумрачной дубровы,
Журчанье тихого ручья;
На третий роща, холм и поле
Его не занимали боле;
Потом уж наводили сон;
Потом увидел ясно он,
Что и в деревне скука та же,
Хоть нет ни улиц, ни дворцов,
Ни карт, ни балов, ни стихов.
Хандра ждала его на страже,
И бегала за ним она,
Как тень иль верная жена.

Первая строчка строфы определяет главную тему и задает вектор ее дальнейшего развития: «новая жизнь» Онегина в деревне — иллюзия, и словом «казались» мнимая сельская идиллия разрушена даже раньше, чем она успела предстать перед глазами читателя. Первое четверостишие задает резкий контраст между элегическим пейзажем и его восприятием Онегиным. Второе четверостишие онегинской строфы служит развитием ключевой темы: идиллия прозаизируется, а затем и вовсе превращается в царство скуки. Подчеркивается это и тем перечислением, что появляется в третьем четверостишии: традиционные атрибуты развлечений — балы, карты, дворцы, — выстроившись в монотонный ряд (пять однородных дополнений подряд), становятся знаками унылой и однообразной «новой» жизни Онегина. Кульми-

нации повествование достигает в последней строчке третьего четверостишия: «Хандра ждала его на страже». Это — логическое завершение темы последовательного разрушения идиллии. И наконец, точку в развитии авторской идеи поставят две последние строчки: хандра — единственно верный спутник Онегина и всякие попытки обновления — мнимость, иллюзия. Ощущению законченности мысли способствует и ритмико-интонационная организация концовки: Пушкин использует в финале онегинской строфы парную рифмовку — последние строчки отражаются друг в друге, замыкаются сами на себя и не требуют движения к следующим строкам.

ОСТРАНЕ́НИЯ ЭФФЕ́КТ (от слова «странный») — один из художественных приемов, заключающийся в эффекте нарушения автоматизма восприятия (узнавания) явления посредством нового — «странного» — взгляда на него. Понятие «эффект остранения» введено В. Шкловским. Пример: простодушно-наивное восприятие оперы Наташей Ростовой в романе Л. Толстого «Война и мир».

О́ЧЕРК — малый эпический *жанр*, для которого характерны сфокусированность повествования на герое или отдельном явлении, фрагментарность событийного ряда, тяготение к описательности. В основе очерка лежат реальные или подающиеся как реальные факты, однако очерк всегда допускает творческий вымысел и выраженную субъективность авторской позиции. В русской литературе XX в. жанр очерка представлен в творчестве М. Пришвина, М. Горького, К. Паустовского, В. Овечкина.

ПАЛИНДРО́М (от греч. palindromos — бегущий обратно, возвращающийся) — фраза, которая может читаться одинаково слева направо и справа налево с сохранением смысла (обычно тождественного). Пример палиндрома:

Кони, топот, инок,
Но не речь, а черен он.

(*В. Хлебников*)

ПАРАДО́КС (от греч. paradoxos — неожиданный, странный) — суждение, резко расходящееся с общепринятыми мнениями, здравым смыслом (иногда лишь внешне). Парадокс близок по строгой оформленности мысли к афоризму, но афоризму, противоречащему «прописным истинам» и очевидному порядку вещей. Часто парадокс строится на переиначивании устойчивых выражений и ходовых сентенций: «Не откладывай на завтра то, что можно сделать послезавтра» (О. Уайльд); «Не поступай с другими так, как хочешь, чтобы поступали с тобой: у вас могут быть разные вкусы» (Б. Шоу). Парадокс — способ возвратить смысл банальному суждению методом от противного: под внешне алогичное суждение подводится новое, оригинальное и остроумное основание: «Если у тебя нет врагов — значит, счастье от тебя отвернулось». В русской литературе XX в. мастером парадокса был В. Розанов. В постмодерне широко пользуются парадоксом Саша Соколов, В. Сорокин, Э. Лимонов.

ПАРАЛЛЕЛИ́ЗМ (от греч. parallelos — находящийся или идущий рядом) — прием создания художественного образа посредством тождественного или сходного расположения элементов речи в смежных частях текста. Параллелизм как поэтическая фигура может состоять из 2 и более параллельных образов. Например, в первом говорится о явлениях природы, во втором — о человеке или об отношениях между людьми. Это традиционный прием в народной поэзии. В фольклоре чаще всего встречается психологический параллелизм, когда картина природы (первый, вспомогательный элемент фигуры параллелизма) служит средством для передачи человеческих переживаний (основной предмет изображения в произведении и главный элемент в фигуре параллелизма): «Лебедь белая по морю плывет, / Красна девица по воду идет», — поется в народной песне. Природные явления или отношения между ними как бы проясняют действия людей.

Иногда психологический параллелизм осложняется вводом отрицания, обратным порядком элементов:

Не ветер бушует над бором,
Не с гор побежали ручьи,
Мороз-воевода дозором
Обходит владенья свои.

(*Н. Некрасов*)

М. Лермонтов в поэме «Песня про царя Ивана Васильевича, молодого опричника и удалого купца Калашникова» образным

параллелизмом начинает описание пира Ивана Грозного:

Не сияет на небе солнце красное,
Не любуются им тучки синие:
То за трапезой сидит во златом венце,
Сидит грозный царь Иван Васильевич.

Пример параллелизма, построенного на противопоставлении:

От других мне хвала — что зола,
От тебя и хула — похвала.

(*А. Ахматова*)

На параллелизмах во многом основан поэтический стиль Библии. Яркий пример параллелизма находим в пьесе А. Островского «Гроза»: внезапная гроза соответствует настроению Катерины Кабановой — она ожидает возмездия за измену мужу.

Параллелизмы нередки и в эпических произведениях, например в рассказах и романах И. Тургенева, Л. Толстого. Психологический портрет использует Толстой в романе «Война и мир», дважды сопоставляя душевное состояние Андрея Болконского с видом старого одинокого дуба. В первом случае, на пути в Отрадное, разочарованный и мрачный князь Андрей видит старый дуб с обломанными сучьями, который как бы презирает «весну, любовь, счастье». На обратной дороге герою вновь попадается этот дуб, но уже преображенный, «раскинувшийся шатром сочной, темной зелени». Перемена, происшедшая с дубом, соответствует «беспричинному весеннему чувству радости и обновления», поднявшемуся в душе Андрея после встречи с Наташей Ростовой.

ПАРАФРА́З(А) (от греч. paraphrasis — пересказ) — пересказ (близкий к оригиналу, сокращенный или расширенный), переложение текста в иную литературную форму (например, стихотворного текста в прозаический и наоборот). Парафраз, сохраняя тематический строй и сюжетную канву оригинала, представляет собой новую версию известного текста, но в иной стилистической, ритмической, интонационной обработке. Классическими примерами парафраза в русской литературе являются «Три оды Парафрастические» М. Ломоносова, В. Тредиаковского и А. Сумарокова — три переложения 143-го псалма.

ПАРО́ДИЯ (от греч. parodia — букв. перепев) — комическая имитация чужого стиля, подражание — с целью высмеивания — художественным особенностям литературного произведения, жанра, направления. Главный художественный принцип пародии — нарочитое несоответствие тематического и стилистического планов (см. *Бурлеск* и *Травестия*). Пародист должен уметь уловить наиболее существенные, отличающие именно это произведение или этого автора поэтические приемы, обороты, композиционные ходы, особенности разработки темы. Намеренно их акцентируя, доводя до карикатурного преувеличения, пародист добивается комического «разоблачения» оригинала. Сама возможность стать предметом пародии — свидетельство стилевой устойчивости оригинала, предсказуемости его художественной структуры. (Интересен, например, факт отсутствия пародии на произведения А. Платонова — из-за невозможности спрогнозировать течение фразы, сформулировать «общий закон» стиля.) Примеры пародии:

Шепот, робкое дыханье,
Трели соловья,
Серебро и колыханье
Сонного ручья...

(*А. Фет*)

Холод, грязные селенья,
Лужи и туман,
Крепостное разрушенье,
Говор поселян...

(*Д. Минаев*)

Пародия на К. Бальмонта (по мотивам песенки про козлика):

В искрах лунного сиянья
сквозь лучей его мерцанье
вижу смутно очертанья
я старушки и козла.
Пьют любви до края чашу
все слияннее и краше,
но козла в лесную чащу
злая сила увлекла.

(*А. Розенберг. «Парнас дыбом»*)

В русской литературе XX в. признанным мастером пародии был А. Архангельский. Широкой известностью пользуются пародии А. Иванова на современных поэтов.

ПАРОНИМИ́Я, паронимическая аттракция, парономазия (греч. paronomasia, от

para — возле и onomazo — называю) — установление смысловых связей между словами, близкими по звучанию, но разными по значению (паронимами). Паронимия активизирует ассоциативное восприятие звучащего слова в литературном произведении, выводит его из привычного, автоматического восприятия. Например, имя древнегреческого философа Сократа становится «говорящим» во фразе «Сократись, Сократик» (В. Набоков. «Приглашение на казнь»). Притягиваясь по звуковому подобию, слова, никак не связанные в языке (не однокоренные и не многозначные), неожиданно сближаются в значениях. Примеры паронимии: «поразительный паразит», «бедлам реклам», «хрустальный хруст», «изобразили бриз из Бразилии, изобразили и ризу грозы» (В. Набоков); «Леса — лысы./ Леса обезлосели,/ Леса обезлисели» (В. Хлебников).

ПАРЦЕЛЛЯ́ЦИЯ (от франц. parcell — частица) — разделение единого по смыслу высказывания на несколько самостоятельных, обособленных предложений (на письме — при помощи знаков препинания, в речи — интонационно, при помощи пауз). Пример парцелляции:

Ну что? не видишь ты,
что он с ума сошел?
Скажи сурьезно:
Безумный! что он тут
за чепуху молол!
Низкопоклонник! тесть!
и про Москву так грозно!

(*А. Грибоедов. «Горе от ума»*)

ПАСТОРА́ЛЬ (франц. pastorale, от лат. pastoralis — пастушеский) — вид европейской литературы, воспевающей прелесть природы, мира чувства и простого крестьянского быта. Поэтике пасторали свойствен культ наивной безыскусственности. Жанровые формы пасторали — др.-греч. *идиллия*, римская *эклога*, поэма, роман, драма. Как вид литературы возникла в эпоху раннего Возрождения и достигла расцвета в XV—XVII вв., в России — в XVIII в. (эклоги А. Сумарокова). Новое дыхание пастораль получила в эпоху сентиментализма, когда вошли в литературную моду галантные диспуты и чувствительные объяснения пастухов и пастушек на фоне изящно декорированной природы. Пасторальные мотивы присутствуют в повести В. Астафьева «Пастух и пастушка».

ПА́ФОС (от греч. pathos — страдание, воодушевление, страсть). 1) состояние сильного волнения, душевного переживания (то же — патетика); 2) выспренняя риторика (пустой пафос); 3) определение авторской «идеи-страсти» (В. Г. Белинский) в литературном произведении и творчестве в целом.

ПЕЙЗА́Ж (франц. paysage, от pays — страна, местность) — описание природы или — шире — всякого разомкнутого пространства внешнего мира. Эстетическую самостоятельность пейзаж получает в литературе XVIII в. (прежде всего в произведениях сентименталистов). Принципы строения пейзажной картины и функции пейзажа в литературе разнообразны.

Пейзаж может становиться проекцией душевного состояния героя. Традицию *психологического* пейзажа создали поэты-романтики. Романтический пейзаж очень далек от географической, фенологической и предметной точности. Невозможно, например, прочитав «морские» стихотворения В. Жуковского («Море»), А. Пушкина («К морю») и М. Лермонтова («Парус»), сказать, о каких морях в них говорится, в какое время года созерцают свои «моря» поэты-романтики. Нет и точно выписанных, проработанных деталей морского пейзажа. Мир природы дает пищу воображению и чувствам, подталкивает к самопознанию и творчеству. Картина природы в романтическом стихотворении — только первый слой, поверх которого поэт-романтик пишет другую картину — портрет своей души. Яркий пример использования психологического пейзажа — поэма М. Лермонтова «Мцыри». Мир природы в поэме М. Лермонтова не самостоятельный объект изображения. Он явлен в воспоминаниях Мцыри как ряд памятных мгновений его короткой, но бурной, счастливой, подлинной жизни.

Психологический *параллелизм* характерен для пейзажа А. Пушкина (например, в стихотворении «19 октября» проведена четкая психологическая параллель между осенней природой и состоянием одинокого поэта). Контраст между миром природы и состоянием души поэта подчеркнут в стихотворении М. Лермонтова «Выхожу один я на дорогу...», где торжественной гармонии «космического» пейзажа противостоят дисгармония, боль, неопределенность ожиданий и желаний одинокого лирического героя.

В литературе XIX и XX вв. пейзаж часто выполняет философскую функцию, способствуя поэтическому воссозданию картины мира, сложного, противоречивого, загадочного (Ф. Тютчев), находящегося в сотворчестве с человеком (М. Пришвин) или вечно движущегося, обновляющегося, служащего гарантией сохранения жизни (Б. Пастернак, М. Шолохов) и т. п.

Пейзаж может также быть «активным» фоном действия или самодостаточной живописной зарисовкой (оба типа пейзажа представлены в творчестве И. Тургенева). В литературе XX в. формируется особая разновидность пейзажа — урбанистический, широко представленный в творчестве В. Брюсова, А. Белого, В. Маяковского.

ПЕРЕНО́С (франц. enjambement, анжанбеман) — в стихотворной речи несовпадение синтаксического и ритмического деления: единая синтаксическая конструкция разрывается ритмической паузой и переносится в следующий стих. На фоне «гладких», ритмически уравновешенных стихов перенос воспринимается как интонационный сбой, резко выделяющий слова «по обе стороны» паузы. Перенос — часто используемый прием в поэзии М. Цветаевой, И. Бродского:

От всего человека вам остается часть
речи. Часть речи вообще. Часть речи.

(*И. Бродский*)

ПЕРИФРА́З — вид тропа, замена прямого названия предмета или явления описательным оборотом (перифраз строится по тому же принципу, что и загадка: перечисляются существенные «опознавательные» признаки неназываемого предмета). В русской поэзии серебряного века, особенно в символистской поэзии «таинственных намеков» и «несказуемых истин», перифраз — один из наиболее часто используемых приемов; в нем находит выражение тенденция к размыванию буквального, «словарного» значения слова, к беспредельной многозначности любого высказывания. Стихотворения-загадки — распространенное явление и в поэзии футуристов:

И лишь светящаяся груша
О тень сломала копья драки,
На ветке лож с цветами плюша
Повисли тягостные фраки.

(*В. Маяковский*)

На языке буквальных соответствий приведенный отрывок означает примерно следующее: погасли лампочки, театр заполнился публикой.

ПЕРСОНА́Ж (франц. personnage, от лат. persona — лицо). Термин синонимичен понятиям *литературный герой* и *действующее лицо*. Среди трех близких по значению терминов самым нейтральным, а потому и наиболее предпочтительным во многих случаях можно считать термин *персонаж*. Иногда понятие «персонаж» используют только по отношению к второстепенным действующим лицам, существенно не влияющим на ход событий и характер конфликта (можно сказать «эпизодический персонаж», но нельзя — «эпизодический герой»). Не используется термин «персонаж» и применительно к лирике — устойчивым стало словосочетание «лирический герой», но не «лирический персонаж».

В любом произведении (кроме лирического) персонажи делятся на центральных (главных) и второстепенных. Центральные персонажи показываются более подробно, они являются основными участниками событий, именно с ними связан замысел произведения. Изображение второстепенных персонажей лаконичнее, их характеристики менее подробны, а роль в сюжете произведения ограничивается участием в небольшом количестве событий. Эпизодические персонажи часто служат для того, чтобы создать фон, обстановку действия, они могут быть обрисованы всего лишь несколькими штрихами.

Конкретная личность, появляющаяся в произведении в качестве персонажа, — это лишь один из способов создания образа человека, хотя именно изображение внешности, поступков, отношений с другими людьми дает огромные возможности писателю. Нередко образ человека в литературном произведении создается и другими средствами.

Например, в комедии Н. Гоголя «Ревизор» Хлестаков появляется как персонаж только во втором действии. Однако уже в первом действии складывается миф о ревизоре: Бобчинский и Добчинский сообщают, что в гостинице странный молодой человек «другую уже неделю живет, из трактира не едет, забирает все на счет и ни копейки не хочет платить». Его-то насмерть перепуганные чиновники принимают за ревизора. Именно с этого момента начинает создаваться образ Хлестакова, в котором вполне обычные чер-

ты «проезжающего», живущего «в пятом номере, под лестницей» молодого человека лет двадцати трех или двадцати четырех переплетаются с мифическими, так как ни у кого не возникает сомнений, что Хлестаков — это и есть ревизор. В пятом действии миф о Хлестакове вначале достигает апогея, а затем — во время чтения письма — рассеивается, и чиновники наконец узнают подлинного, а не придуманного ими Хлестакова. Здесь завершается создание образа Хлестакова, из грозного «ревизора» он превращается в обычного «вертопраха», «сосульку» и «тряпку», как характеризует его прозревший городничий.

Особое значение имеют персонажи-антиподы, т. е. люди, вступающие в конфликт друг с другом (такой конфликт между центральными персонажами и часто становится основой сюжета), противоположные по своим убеждениям, нравственным принципам. Такими персонажами являются, например, Гринев и Швабрин, Онегин и Ленский (если учитывать противоположность их характеров), Степан Калашников и Кирибеевич, Печорин и Грушницкий, Чацкий и Молчалин, Павел Петрович Кирсанов и Базаров.

Иногда персонажи-антиподы четко делятся на отрицательных и положительных, если автор выражает свое негативное отношение к одному из них и противопоставляет ему персонажа, воплощающего его представления о «должном», справедливом, нравственном или прекрасном. Деление персонажей на положительных и отрицательных широко представлено в произведениях классицистов, а также в произведениях с дидактической направленностью. В них писатели стремятся выразить свои представления о том, что «хорошо» и что «плохо» в человеке. Однако поиск положительных и отрицательных персонажей абсолютно во всех произведениях не имеет смысла. Пользоваться понятиями «положительный персонаж (герой)» и «отрицательный персонаж (герой)» нужно крайне осторожно. Их применение оправданно лишь тогда, когда противопоставление одного персонажа другому сопровождается недвусмысленным авторским утверждением одного и отрицательным отношением к другому.

Большинство персонажей в произведениях русских писателей, даже если они и противопоставлены друг другу в сюжете или какими-то сторонами своей личности не могут быть оценены как положительные или отрицательные: само произведение, авторское отношение к этим людям — не дают оснований для такой оценки. Авторы большинства романтических, реалистических и модернистских произведений избегают схематического противопоставления «хороших», «добродетельных», «идеальных» персонажей «плохим», «порочным», «низменным».

Одна из важных сторон произведения, составная часть его *композиции* — *система персонажей.*

ПЕРСОНИФИКА́ЦИЯ — особый вид метафоры, для которой характерно изображение отвлеченных понятий (свойств человеческого характера, процессов мысли) в виде человекоподобных фигур. В отличие от *олицетворения* персонификация означает однозначную аллегорическую связь между отвлеченным явлением и живым лицом. Часто встречается в средневековой литературе, в классицизме, в басне. Характерна для поэзии Е. Баратынского (например, стихотворение, в котором мысль последовательно предстает в облике юной девы, искушенной жены и старой болтуньи).

Разрешаю одиночеству
Рано утром приходить, будить,
Называть по имени и отчеству,
Комнаты в порядок приводить.

(*Л. Мартынов*)

ПЕ́СНЯ — 1) форма словесно-музыкального искусства. Истоки песни — в фольклоре. В фольклорной песне, являющейся предтечей более поздней поэзии, текст и мелодия создавались одновременно. Фольклорная песня может быть эпической (русские былины, украинские думы, испанские романсеро), лирические (любовные и семейно-бытовые), лироэпические (причитания) и лиродраматические, игровой (хороводы). В XVI—XVIII вв. в России складываются исторические песни. Во второй половине XIX в. массовое распространение получают частушки и романсы;

2) жанр письменной поэзии. Зарождается в Древней Греции в VII в. до н. э., где культовые, любовные, застольные, философские песни исполняются под аккомпанемент музыкального инструмента (флейты, кифары). В средние века провансальские трубадуры создают такие песенные жанры, как канцона, рондо, серенада, баллада и др. Новый расцвет европейская песня переживает во времена

сентименталистов (Р. Бернс) и романтиков (П. Ж. Беранже, Г. Гейне). В русской литературе жанр песни утверждается на рубеже XVIII—XIX вв. благодаря А. Кольцову. Популярными песнями стали многие стихотворения А. Пушкина, М. Лермонтова, Н. Некрасова. В 60-е гг. XX в. в СССР появилась «авторская песня» поэтов-бардов, исполняемая под гитару (Б. Окуджава, В. Высоцкий и др.);

3) литературная стилизация под фольклорную песню (былину). Например, «Песня про купца Калашникова...» М. Лермонтова или «Песнь о великом походе» С. Есенина.

ПИРРИ́ХИЙ (греч. pyrrhichios) — в силлабо-тоническом стихосложении — условное название пропуска схемного ударения в ямбе или хорее. Пример пиррихия:

Мы все глядим в Наполеоны...

(Схема строчки ∪—/∪—/∪∪/∪—/∪).

В метрическом стихосложении пиррихий — стопа из двух кратких слогов (схема стопы ∪∪). Самостоятельно пиррихий не использовался: стопы пиррихия входили в состав ямбических и хореических стихов.

ПИСЬМО́ — вид бытовой письменной речи, давший жизнь таким литературным жанрам, как *эпистолярный роман*, манифест, *фельетон*, *стихотворное послание*. Письмо обязательно имеет не только автора, но и адресата. Его отличает многообразие тем и стилей, легкость перехода от одного предмета к другому, сочетание серьезности и незначительности в предмете разговора. В XVIII—XIX вв. сложилась нормативная культура бытового письма, закрепленная в специальных «руководствах» и «письмовниках» (сборниках образцов писем на разные случаи жизни). Дошедшие до нас и публикуемые обычно в собраниях сочинений письма выдающихся мастеров слова представляют художественную ценность.

Письмо входит в состав некоторых литературных произведений. Отправка или получение письма — событие, элемент сюжета. Текст письма, если это не короткая записка с просьбой или приказом что-то сделать или куда-то прийти, — *внесюжетный эпизод*. Это самостоятельный, «чужой», отличный от авторского повествования текст, созданный одним из героев. Содержание письма — смысловое целое, взаимодействующее с содержанием произведения. В письме всегда передается индивидуальный стиль его автора. Например, письмо Маши Мироновой в романе А. Пушкина «Капитанская дочка», письма Татьяны (глава 3) и Онегина (глава 8) в романе А. Пушкина «Евгений Онегин», письмо Пульхерии Александровны Раскольниковой в романе Ф. Достоевского «Преступление и наказание». Письмо Татьяны Лариной Онегину (написанное по-французски и якобы лишь «переведенное» на русский язык автором «Евгения Онегина») позволяет Пушкину усилить элемент самоанализа героини («Кончаю! Страшно перечесть...») и подчеркнуть особый, новаторский в русской литературе характер взаимоотношений между «автором» и «героиней». Важную сюжетную роль играет письмо Хлестакова «другу Тряпичкину» в комедии Н. Гоголя «Ревизор».

ПЛАГИА́Т (от лат. plagio — похищаю) — воспроизведение чужого произведения под своим именем, изложение чужой творческой идеи без ссылки на автора. Плагиат является самовольным присвоением чужих авторских прав. От плагиата следует отличать творческое заимствование — *парафраз*, *стилизацию*, подражание: индивидуальность автора проявляется в творческом преобразовании произведений, созданных предшественниками. Понятие «плагиат» не применимо к художникам, жившим до XVIII в., когда заимствование чужих фабул для своих произведений было в порядке вещей. Известно, например, что У. Шекспир не сочинял собственных сюжетов, а перерабатывал уже существующие произведения.

ПЛЕОНА́ЗМ (от греч. pleonasmos — излишек) — неоправданное многословие, употребление слов, излишних для выражения мысли. В нормативной стилистике плеоназм рассматривается как речевая ошибка; в языке художественной литературы — как стилистическая фигура прибавления, служащая усилению экспрессивных качеств речи. Пример плеоназма: «Елисей не имел аппетита к питанию»; «Какой-то скучный мужик... лег... между покойными и лично умер»; «Козлов продолжал лежать умолкшим образом, будучи убитым» (А. Платонов); «И он живой: Живые звуки живят...» (М. Кузмин).

ПОВЕСТВОВА́НИЕ — в эпическом литературном произведении — весь текст, за исключением прямой речи, — речь автора, персонифицированного рассказчика, сказителя. Характер повествования может быть разли-

чен в зависимости от тона, эмоциональной атмосферы изложения событий и характеристики фактов. Они могут просто констатироваться, подвергаться оценке. Тип повествования лежит в основе индивидуального *стиля* писателя. Виды повествования: изображение действий и событий, описание, рассуждение, *несобственно-прямая речь*, *внутренний монолог*.

ПОВЕСТВОВА́ТЕЛЬ — субъект речи, от лица которого ведется *повествование* в эпическом произведении, отправитель художественной информации. Повествователь — своего рода посредник между автором и читателем; он может быть персонажем собственного повествования и вести повествование от первого лица (личный повествователь), но может и не присутствовать в тексте «явно» (безличный повествователь), ведя повествование от третьего лица. В литературе XX в. на место «всезнающего» повествователя, которому свойственно абсолютное знание о происходящих событиях и героях, все чаще приходит «ненадежный» повествователь, степень компетентности которого ограничена его субъективным (и зачастую искаженным) взглядом на происходящее (Смуров в повести В. Набокова «Соглядатай», повествователь в романах Г. Газданова «Вечер у Клер», «Преступление Александра Вольфа»). В литературе постмодерна часто употребляется прием смены повествователя внутри одного предложения, абзаца (романы А. Кима и Саши Соколова).

ПОВЕСТВОВА́ТЕЛЬНАЯ ПЕРСПЕКТИ́ВА (точка зрения) — ракурс изображения событий, персонажей, обстановки в литературном произведении. Повествовательная перспектива определяет соотношение крупного и общего планов, «света» и «тени», степень «проработки» изображения и задает, таким образом, перспективу читательского восприятия отдельных эпизодов и всего произведения в целом. Так, повествовательная перспектива бунинского текста определяет движение от общего плана к крупному: например, в начале рассказа «Легкое дыхание» взгляду читателя последовательно представлены кладбище — глиняная насыпь — крест — фарфоровый венок у подножия креста — медальон на кресте — фотография в медальоне — «поразительно живые глаза» Оли Мещерской. Создается эффект «наезда» камеры и приближения изображаемого объекта к зрителю (читателю). При этом самый общий (кладбище) и самый крупный (живые глаза) планы контрастны не только по масштабу изображения — они составляют содержательную антитезу (жизнь — смерть), на которой в дальнейшем будет выстроен весь рассказ. Повествовательная перспектива у Пушкина выстраивается по принципу чередования общих планов (небо — поле — лес — речка) — при практически отсутствующих крупных:

Под голубыми небесами
Великолепными коврами,
Блестя на солнце, снег лежит;
Прозрачный лес один чернеет...

Повествовательная перспектива предполагает наличие субъекта повествования, в соответствии с видением которого выстраивается тот или иной эпизод. Например, в романе Л. Толстого «Война и мир» сцена совета в Филях выстроена в повествовательной перспективе шестилетней девочки Малаши, а отдельные эпизоды Бородинской битвы изображены с точки зрения Пьера Безухова — очевидца событий. Последовательное развертывание и взаимодействие повествовательных перспектив (точек зрения) формирует композицию повествования. Примером произведения с разными повествовательными перспективами может служить роман М. Лермонтова «Герой нашего времени», где образ главного героя строится «на пересечении» точек зрения автора, Максима Максимыча, самого Печорина, Грушницкого, Вернера и др. Регулярная смена, смещение и взаимоналожение повествовательных перспектив — характерное явление для литературы XX в.

ПО́ВЕСТЬ — эпический прозаический жанр, для которого характерны развернутый событийный ряд, представляющий в действии нескольких персонажей, развитие действия на более или менее значительном отрезке времени, позволяющем воссоздать психологический мир героя. Жанровое своеобразие повести определяется чаще всего на границах *рассказа* и *романа*: в повести больше действующих лиц, чем в рассказе, но меньше, чем в романе; развитие действия в повести сложнее, чем в рассказе, но действие в меньшей степени развернуто, чем в романе, и т. п. Отличительной особенностью собственно повести как жанра является экс-

тенсивное развитие сюжета: хронологическая связь событий в повести доминирует над причинно-следственной. В отличие от *новеллы* с динамичным, стремительно развивающимся сюжетом и часто неожиданной, парадоксальной *развязкой* повесть строится на последовательно сменяющих друг друга во времени событиях. Содержательно-значимой оказывается не сюжетная интрига, а само течение жизни — поступательное движение эпизодов, картин, сцен. Наиболее явно этот принцип сюжетного строения повести выражен в тех произведениях, где события, объединенные фигурой главного героя, нанизываются друг на друга — сюжетной осью повествования, как правило, становится дорога, а основой событийного ряда — странствие героя («Очарованный странник» Н. Лескова, «Степь» А. Чехова). Подобный принцип строения характерен и для семейной хроники: события в ней последовательно располагаются во времени (повести С. Аксакова).

В *композиции* повести немаловажное место занимают статические элементы: описания (пейзажи, интерьеры, портреты и т. п.), изображение психологических состояний, фиксация жизненных впечатлений, рефлексии персонажа.

В речевой организации повествования важнейшую роль играет интеллектуальная и эмоциональная позиция рассказчика (повествователя), в большей степени проявленная, чем в романе (примером могут служить повести И. Бунина «Деревня» и Ф. Достоевского «Записки из «Мертвого дома»).

Следует отличать современное значение термина «повесть» (оно сложилось в XIX в.) от понятия «повесть» в древнерусской литературе (рассказ, повествование эпического характера о каких-либо событиях).

ПОГОВО́РКА — образное выражение, метко определяющее и оценивающее какое-то явление. В отличие от пословицы поговорка всегда фрагментарна, одночленна и обычно лишена назидательности. Пример: «Семь пятниц на неделе».

ПОДТЕ́КСТ — скрытый смысл высказывания, вытекающий из речевой ситуации и *контекста*. Представление о подтексте сформировалось на рубеже XIX—XX вв. в эстетике и художественной практике символистов с их поэтикой намеков, ассоциаций и аналогий. В русской литературе впервые было применено к драматургии А. Чехова. Пример чеховского подтекста в пьесе «Дядя Ваня» — реплика Астрова о жарище в Африке, произносимая в момент высокого эмоционального напряжения с целью скрыть внутреннюю взволнованность и душевную драму. В XX в. термином «подтекст» стали обозначать скрытый смысл не только драматических сцен, но и прозаического повествования (ранние новеллы и романы Э. Хемингуэя).

ПОЛИЛО́Г — разговор многих. Незаменим в эпических и драматургических произведениях. Это своеобразное многоголосье, «хоровая» речь. Полилог состоит из реплик или кратких высказываний, иногда логически слабо связанных друг с другом. Они используются в сценах, где участвуют несколько персонажей, группа или толпа. С помощью полилога писатель показывает многообразие мнений, споры, передает настроение толпы.

ПОЛИРИТМИ́Я — использование нескольких стихотворных размеров в пределах одного поэтического текста; зачастую по-разному ритмизованные фрагменты текста не отграничены друг от друга композиционно. Пример полиритмии — в поэме А. Блока «Двенадцать»:

Черный вечер.
Белый снег.
Ветер, ветер!
На ногах не стоит человек.
Ветер, ветер —
На всем божьем свете!

Если первые три стиха приведенного фрагмента написаны двустопным хореем, то четвертый — трехстопным анапестом. В поэме А. Блока постоянные перебои ритма, использование в пределах одного фрагмента разных метров — одна из характерных черт стиля, позволяющая передать впечатление дисгармонии послереволюционного мира.

ПОЛИСЕМИ́Я (от греч. polys — много и sema, semeion — знак) — многозначность слова, в котором принято различать исходные, основные (номинативные) и вторичные (производные, переносные) значения.

Поэт — издалека заводит речь.
Поэта — далеко заводит речь.

(*М. Цветаева*)

Во второй строке почти без изменений повторяется каждое слово первой строки, но в целом смысл второго предложения совсем иной. Главный активный элемент здесь — глагол «заводит», употребленный в первом случае в переносном значении «начинать» от основного — «приводить что-либо в движение», во втором — в значении «направить не туда, куда следует».

Стихотворная форма создает идеальные условия для проявления полисемии каждого слова. Само движение слов в стихе, их взаимодействие в условиях рифмы и ритма, отчетливого выявления звуковой стороны речи — все это таит в себе неисчерпаемые смысловые возможности.

Полисемия в прозе иная, чем в поэзии. Проза, как и поэзия, преображает реальные объекты и создает свой художественный мир, но делает это путем особого взаимоположения предметов и действий, стремясь к индивидуализированной конкретности обозначаемого смысла. Сложное взаимодействие «голосов» автора, рассказчика, персонажей наделяет слово «разнонаправленностью» (когда каждый вкладывает в слово свой собственный смысл). На первой странице «Преступления и наказания» Ф. Достоевского о Раскольникове говорится: «Он был должен кругом своей хозяйке и боялся с ней встречаться», — а через несколько строк: «Никакой хозяйки он в сущности не боялся». Так проявляется равноправие точек зрения автора и героя в *полифонической* прозе Достоевского. В романе «Преступление и наказание» даются последовательно и в диалоге друг с другом разные значения слов «преступление», «переступить», «среда», образуя узлы нравственно-философского спора.

ПОЛИСИ́НДЕТОН (от греч. polysyndetos — многосвязный) — повтор союза (ощущаемый как избыточный), обычно в начале смежных строк. Пример полисиндетона:

И он мне грудь рассек мечом,
И сердце трепетное вынул,
И угль, пылающий огнем,
Во грудь отверстую водвинул...

(*А. Пушкин. «Пророк»*)

ПОЛИФОНИ́Я (от греч. polys — многочисленный и phone — звук, голос) — множественность сознаний и миров, равноправных с авторским, в рамках одного литературного произведения. Заимствованный у музыковедов термин и принимаемый далеко не всеми филологами, введен в литературоведение М. М. Бахтиным в книге «Проблемы творчества Достоевского» (1929). Монологический роман предполагает доминирование одного сознания в романе — авторского. В полифоническом романе автор вступает в диалог со своими героями, неподвластными итоговой авторской оценке. Если герой монологического романа — психологический субъект, высказывающийся только о себе и своем ближайшем окружении, то герой полифонического романа еще и идеолог, высказывающий свое «слово о мире». В полифоническом романе нет безличных идей, есть только персонифицированные и всегда обращенные к собеседнику, воплощенные в «живое событие», разыгрываемое как диалог двух или нескольких сознаний.

ПОРТРЕ́Т (франц. portrait, от portraire — изображать) — изображение внешности литературного героя (черт лица, одежды, фигуры, позы, особенностей мимики, жестов, походки, манеры говорить и держаться). Будучи одним из важнейших средств характеристики героя, портрет вместе с тем проявляет особенности индивидуального стиля писателя, характерные черты «литературной оптики» того или иного автора (или целого направления). Так, например, А. Пушкин может просто заметить, что его герой

Острижен по последней моде,
Как dandy лондонский одет... —

или:

Глаза, как небо, голубые,
Улыбка, локоны льняные,
Движенья, голос, легкий стан,
Все в Ольге... но любой роман
Возьмите и найдете верно
Ее портрет...

И. Тургенев, наоборот, при его фактографической точности создает подробный портрет персонажа (по принципу «Разыскивается опасный преступник») с указанием цвета глаз, формы носа, ткани, из которой сшита одежда, и даже типа одеколона, которым пользуется персонаж (портрет Павла Петровича из «Отцов и детей»). В произведениях Н. Гоголя — сатирический или гротескный портрет, часто выстроенный на основе алогизма, гротескных диспропорций, карика-

турных деталей или представляющий собой развернутое сравнение (портрет Собакевича в «Мертвых душах»: читатель вглядывается в лицо героя, а видит картинку яркого, веселого сельского праздника).

Особая разновидность портрета — психологический, связывающий внешность героя с особенностями его внутреннего мира, обращающий внимание читателя на те детали внешнего облика, которые несут информацию о мыслях, чувствах, переживаниях и настроениях человека. Вот, например, какой увидел Соню Мармеладову Раскольников в романе Ф. Достоевского «Преступление и наказание» (курсивом выделены фрагменты, несущие информацию о внутреннем мире Сони):

«Это было худенькое, совсем худенькое и бледное личико, довольно неправильное, какое-то востренькое, с востреньким маленьким носом и подбородком. Ее даже нельзя было назвать и хорошенькою, но *зато голубые глаза ее были такие ясные, и когда оживлялись они, выражение лица ее становилось такое доброе и простодушное, что невольно привлекало к ней.* В лице ее, да и во всей ее фигуре, была сверх того, одна *особенная характерная черта*: несмотря на свои восемнадцать лет, *она казалась почти еще девочкой, гораздо моложе своих лет, совсем почти ребенком, и это иногда даже смешно проявлялось в некоторых ее движениях*».

Разновидностью психологического портрета является динамический портрет: писатель, не повторяя полностью описания внешности героя, сосредоточивается на какой-либо одной детали (глазах, мимике, жесте, одежде) и показывает, как меняется эта деталь внешнего облика в различных жизненных ситуациях, подчеркивая связь этих изменений с психологическим обликом героя. Например, Л. Толстой очень внимателен к глазам Наташи Ростовой: Наташа «взглянула на нее *сквозь слезы смеха*»; «не шевелясь и не дыша, *блестящими глазами* смотрела из своей засады»; «*ее черные глаза* смотрели на толпу, никого не отыскивая». Андрей Болконский «любовался на *радостный блеск ее глаз*».

ПОСЛА́НИЕ СТИХОТВО́РНОЕ — литературный жанр стихотворного письма, обращенного к конкретному адресату с просьбой или пожеланием. Впервые появляется у Горация («Послание к Пизонам»), расцветает в эпоху классицизма (А. Сумароков). У романтиков (В. Жуковский, К. Батюшков) теряет формальные жанровые признаки. Нет принципиальной разницы между «Посланием цензору» А. Пушкина и его лирическим стихотворением «Во глубине сибирских руд...».

Поэты могли обращаться не только к богам, героям, историческим деятелям прошлого, друзьям, противникам. «Адресатами» иногда становились животные («Собаке Качалова» С. Есенина) и неодушевленные предметы (например, у А. Пушкина есть стихотворное послание «К моей чернильнице»). В этих случаях адресат превращался в условность, становился просто поводом для выражения мыслей и чувств поэта.

ПОСЛО́ВИЦА — краткое образное народное изречение, афористически обобщающее жизненный опыт в бесспорную истину: «Ум хорошо, а два лучше». Обычно пословица двучленна, ритмически организована и подкреплена рифмой, ассонансом и (или) аллитерацией.

ПОСТОЯ́ННЫЙ ЭПИ́ТЕТ — определение, характерное для фольклора и закрепленное традицией, жанром за тем или иным понятием: чисто поле, красна девица, добрый молодец, на добром коне, черный ворон, серый зверь, мать-сыра земля.

Постоянный эпитет указывает на типичный, постоянный признак предмета и часто не учитывает ситуации, в которой этот признак проявляется, ведь море не всегда «синее», а конь не всегда «добрый». Однако для певца или сказителя смысловые противоречия не являются помехой.

Не следует думать, однако, что постоянный эпитет — единственно возможное, «постоянное» и неизменное образное определение предмета или явления. Часто не один, а два или несколько эпитетов могут определять один и тот же предмет. Эпитеты в народной поэзии — гибкий инструмент. В них важна не только связь с традиционными представлениями, но и возможность легкого воспроизведения. Постоянные эпитеты, как и устойчивые сравнения, всегда в «арсенале» народного певца, они подобны звукам, из которых возникают любые импровизации.

В произведениях писателей, опирающихся на традиции устного народного творчества,

обязательно используются постоянные эпитеты. Немало их в поэмах «Песня про купца Калашникова...» М. Лермонтова и «Кому на Руси жить хорошо» Н. Некрасова, в стихотворениях Н. Некрасова, С. Есенина. Особенно последователен в использовании постоянных эпитетов Лермонтов: их можно встретить едва ли не в каждой строке его поэмы:

Над Москвой *великой, златоглавою,*
Над стеной кремлевской *белокаменной*
Из-за *дальних* лесов, из-за *синих* гор,
По *тесовым* кровелькам играючи,
Тучки *серые* разгоняючи,
Заря *алая* подымается;
Разметала кудри *золотистые*,
Умывается снегами *рассыпчатыми*;
Как красавица, глядя в зеркальцо,
В небо *чистое* смотрит, улыбается.

ПОТО́К СОЗНА́НИЯ (англ. stream of consciousness) — литературный прием психологической характеристики, являющийся предельной степенью *внутреннего монолога*. Моделирует логически не упорядоченное душевное состояние и хаотическую работу сознания человека, не прибегая к помощи традиционных языковых структур, превращающих ассоциативный поток обрывочных мыслей во внятную речь. В XX в. используется преимущественно модернистами (А. Белым, М. Прустом, В. Вулф, Д. Джойсом, А. Кимом, Сашей Соколовым), но может встречаться и в реалистическом произведении (Л. Петрушевская).

ПОЭ́ЗИЯ (греч. poiesis, от poieo — делаю, творю) — первый по времени возникновения и остающийся одним из основных типов организации художественной речи. Главная отличительная черта поэзии — наличие *ритма*, не совпадающего с синтаксическим делением и создаваемого отчетливым делением на соизмеримые отрезки. По сравнению с прозой поэзия обладает повышенной емкостью всех составляющих ее элементов, поэтому ни одно стихотворение нельзя изложить прозой.

ПОЭ́МА (греч. poiema, от poieo — делаю, творю) — лироэпический жанр, крупное сюжетное произведение. Возникло и развивается преимущественно как стихотворное.

Значение понятия «поэма» на протяжении развития литературы не оставалось неизменным. К поэме относят античные эпопеи («Илиада» и «Одиссея» Гомера), средневековые историко-героические сказания («Песнь о Роланде»), с традициями средневекового рыцарского романа связаны поэмы «Неистовый Роланд» Л. Ариосто и «Освобожденный Иерусалим» Т. Тассо. Более четкое оформление жанровых признаков поэмы происходит в литературе романтизма: на первый план выдвигается личностное, этическое, философское начало, усиливается влияние лирико-драматических элементов повествования. Вершинными образцами жанра становятся «Паломничество Чайльд-Гарольда» Дж. Байрона (1809), «Медный всадник» А. Пушкина (1833), «Мцыри» М. Лермонтова (1840). В поэзии XX в. отличительной чертой поэмы как жанра становится соотнесение интимного мира человека с великими историческими, общественными потрясениями космического масштаба («Облако в штанах» В. Маяковского, «Двенадцать» А. Блока, «Девятьсот пятый год» Б. Пастернака, «Анна Снегина» С. Есенина, «Реквием» А. Ахматовой, «Василий Теркин» А. Твардовского и мн. др.).

В русской литературе поэмой иногда называется прозаическое произведение, где наряду с объективизированным героем равноправно существует автор («Мертвые души» Н. Гоголя, «Москва—Петушки» Вен. Ерофеева).

ПОЭ́ТИКА (от греч. poietike techne — творческое искусство) — 1) система художественных средств и приемов, специфических для литературы как вида искусства. В этом значении употребляется в таких словосочетаниях, как поэтика романа, поэтика романтизма, поэтика Пушкина; 2) раздел теории литературы, изучающий структуру художественного произведения и средства его создания. Различают поэтики нормативные, создаваемые той или иной художественной системой в качестве обязательной нормы (например, поэтика классицизма), и поэтики ненормативные.

ПРЕДМЕ́ТНАЯ ДЕТАЛИЗА́ЦИЯ — совокупность «материальных», «вещественных» подробностей литературного произведения, из которых складывается облик *персонажа* и среда его обитания. Предметная детализация включает в себя подробности *портрета*, *пейзажа*, интерьера, поведения персонажей — особенности жеста, мимики, движения, речи.

ПРИЁМ ЛИТЕРАТУ́РНЫЙ — конструктивный принцип организации литературного высказывания (сюжетно-композиционный, жанровый, стилистический и пр.). Понятие «литературный прием» введено в обиход в 10—20-е гг. XX в. представителями русской «формальной школы», выдвинувшими тезис: «Искусство как прием» (В. Б. Шкловский). Формалисты расценивали литературный прием как главный «инструмент» превращения явлений реальности в факт искусства. Каждая эпоха, каждое направление, каждый жанр вырабатывают свой набор приемов, несоблюдение которых расценивается соответствующей критической школой как «неправильность». Однако стабилизация такого набора литературных приемов приводит к выработке клише, штампов, использование которых уже расценивается как эпигонство. Отсюда потребность литературы в целом и каждого художника в частности в выработке новых оригинальных приемов или *остранении* старых. Сознательное использование или игнорирование каких-либо литературных приемов всегда содержательно значимо. Отказ от использования традиционного литературного приема называется «минус-приемом».

ПРИ́ТЧА — небольшой дидактический рассказ аллегорического содержания. В своих основных чертах притча сходна с басней. Различие — в тяготении притчи к символичности, глубинной премудрости, философскому откровению. Действующие лица в притчи, как правило, представлены вне портретной, биографической, психологической характеристики; сюжет сводится к минимальному набору событий. Возникает притча чаще всего в каком-либо контексте (например, евангельская притча о блудном сыне или о сеятеле), возводя содержание конкретной ситуации до универсального обобщения. Притча — один из древнейших жанров, представленный уже в фольклоре и мифологии; в литературе XX в. на традиции притчи опирались Ф. Кафка, Ж. П. Сартр, А. Камю, Г. Маркес.

ПРОБЛЕМА́ТИКА произведения (от греч. problema — букв.: нечто, брошенное вперед; в переносном смысле — нечто, выделенное из других сторон жизни) — это отбор и выделение в избранном материале (теме) таких аспектов, которые кажутся писателю наиболее значимыми с социальной, идейной, нравственной и психологической точек зрения. Это проявляется на разных уровнях литературного произведения: в выборе персонажей, в характеристике их поведения и взаимоотношений. В проблематике в большей степени, чем в тематике, отражается личность писателя, его жизненный опыт и мировоззрение. Как правило, даже в пределах одной темы, избранной писателем, возможна постановка самых различных проблем. Тема для писателя — это всегда только лишь «поле», на котором каждый художник собирает свой «урожай» проблем. Любое произведение является многопроблемным.

Постановка проблем в литературном произведении сильно отличается от постановки проблем в научном трактате или публицистическом произведении. В научном или публицистическом произведении проблемы должны быть точно и ясно сформулированы и рассмотрены с использованием всех необходимых аргументов. В художественном произведении проблемы ставятся и раскрываются в образной форме. Поэтому не следует искать в художественном тексте точных логических формулировок и готовых ответов на поставленные вопросы.

Даже если между писателями или их произведениями существует тематическое сходство, то обязательно есть и различия в постановке проблем и в их решении. Например, романы И. Тургенева «Отцы и дети», Н. Чернышевского «Что делать?» и Ф. Достоевского «Преступление и наказание» тематически близки. Во всех этих произведениях главной темой является молодежь 60-х гг. XIX в. Однако круг проблем, волнующих писателей в рамках избранной темы, весьма различен. И. Тургенев считает наиболее важным идеологическое столкновение «отцов» и «детей». При этом Базаров представляет не просто поколение «детей». Он выразитель интересов новой социальной группы — разночинцев-демократов, поэтому с консервативными и либеральными «отцами» его разделяют не только возраст и представления о жизни, но и понимание общества, нравственные идеалы. Чернышевский на первый план выдвигает совершенно иную проблему: что может сделать молодежь 60-х гг. в условиях, когда общество в целом очень консервативно. Ответ Чернышевского на вопрос, вынесенный в заглавие романа,

таков: начать коренную ломку общества следует с семьи, с устаревшей семейно-бытовой морали. Современную проблематику писатель переводит в плоскость практических отношений между «новыми людьми». Достоевского интересует религиозно-философский смысл нигилизма, распространившегося в среде радикальной молодежи. Он ставит вопрос о том, к чему может привести утрата веры в Бога и нравственной почвы. Писатель убежден, что «бунт» без Бога обречен. Вседозволенность не просто асоциальна и аморальна, она ведет к гибели личности.

ПРО́ЗА (лат. prosa, от proversa — обращенная вперед, ср. лат. versus — стих, букв. — повернутый назад) — один из основных типов организации художественной речи. Отличительная черта прозы — наличие прозаического ритма: членение на абзацы, периоды, предложения, присущие и обычной речи, но имеющие определенную упорядоченность. Проза возникает много позже, чем поэзия, и долгое время развивается на периферии словесного искусства (в хрониках, проповедях, философских диалогах, мемуарах). Проза как самостоятельный вид литературного творчества складывается в эпоху Возрождения (жанр новеллы). Если первоначально проза стремилась «приукраситься», чтобы выделиться из обычной разговорной речи, то в эпоху реализма ее эстетическими критериями становятся естественность и простота. М. М. Бахтин открыл, что слово в прозе не просто называет и изображает, оно само становится предметом изображения (как «чужое», не совпадающее с авторским). Проза с ослабленной фабулой, заимствующая такие приемы лирики, как присутствие субъекта повествования, резкая выделенность детали, отдельного слова, особая значимость лейтмотива, называется «лирической прозой».

ПРОЛО́Г (греч. prologos, от pro — перед и logos — слово) — вступление, вводная часть, предваряющая начало действия и представляющая читателю его предысторию. Пролог не является частью сюжетного действия, но необходим для его понимания. В прологе могут быть даны развернутые характеристики *персонажей*, показано их прошлое, выражена *авторская позиция*. Пролог был неотъемлемой частью многих пьес, написанных античными и средневековыми драматургами. Им предваряли свои произведения писатели Возрождения и XVII—XVIII вв. Прологом открывается «Фауст» И. В. Гёте. Классическими прологами являются «Вступление» в поэме А. Пушкина «Медный всадник» и «Пролог» в поэме А. Блока «Возмездие». Необычен «Пролог» в поэме «Кому на Руси жить хорошо» Н. Некрасова. В нем совмещены два мира: условно-сказочный и реальный. Русские писатели сравнительно редко использовали пролог, отдавая предпочтение обширным предысториям героев или предисловным рассказам, вводившимся непосредственно в повествование, а в драматургических произведениях — монологам-исповедям героев, включавшим рассказы об их прошлой жизни. Такие предыстории, генетически восходящие к прологу, часто встречаются в романах И. Тургенева, Ф. Достоевского, И. Гончарова, А. Писемского, в пьесах А. Островского и М. Горького.

ПРОТОТИ́П (от греч. prototypon — прообраз) — реально существовавшее лицо, послужившее автору литературного произведения прообразом героя. Степень ориентированности на прототип зависит от литературного направления, жанра произведения, творческой индивидуальности писателя. Максимально «присутствие» прототипа проявляется в автобиографическом повествовании («Детство», «Отрочество», «Юность» Л. Толстого, «Детство», «В людях», «Мои университеты» М. Горького). Литературный герой отнюдь не является зеркальным отражением своего прототипа: в художественном произведении происходит обязательная «коррекция» образа в соответствии с авторским замыслом и условиями контекста. У одного литературного героя может быть несколько прототипов, и персонаж соединяет в себе черты разных реальных лиц (Грушницкий в романе М. Лермонтова «Герой нашего времени»).

ПСЕВДОНИ́М (от греч. pseudos — вымысел и onyma — имя) — «литературное» имя автора художественного произведения, заменяющее настоящее. Настоящее имя может служить источником псевдонима (Ильф — Илья Файнзильберг, Чехонте — Чехов). Юмористы часто избирают псевдоним, рассчитанный на комический эффект: Митрофан Горчица (В. Катаев) или Трифон Шекспир (Д. Минаев). В роли псевдонима может выступать и аббревиатура: Ник. Т-о — псевдоним И. Анненского. Многие псевдонимы

полностью вытеснили настоящую фамилию, став постоянным литературным именем (Мольер, Стендаль, Марк Твен, Максим Горький, Вен. Каверин, Н. Коржавин).

ПСИХОЛОГИ́ЗМ (от греч. psyche — душа и logos — слово) — это индивидуализированное воспроизведение внутреннего мира людей в литературных произведениях. Полнота и глубина передачи различных душевных движений (размышлений, чувств и переживаний, эмоций и настроений) конкретных персонажей зависят от художественных задач писателей и литературных традиций, от используемых ими принципов, форм и приемов анализа внутреннего мира человека. Наряду с термином «психологизм» в практике литературоведческого анализа применяются термины «психологическое изображение», «изображение внутреннего мира», «психологический анализ».

Формы и приемы психологизма в литературных произведениях разнообразны. В их использовании в полной мере проявляются и творческая индивидуальность писателей, и их мастерство.

Можно выделить два основных типа психологизма: явный, открытый, предполагающий прямое воспроизведение внутреннего мира людей в различных формах — от прямой авторской характеристики психологии героев до внутреннего монолога; и скрытый, косвенный, опосредованный; его иногда называют психологизмом недоговоренностей и недомолвок. В отличие от прямого воспроизведения внутреннего мира людей этот тип психологизма основан на максимальном учете внешних проявлений психологии героев. В лирике и в драматургии господствует психологизм явный, открытый, хотя его конкретные формы в лирических произведениях и в драматургии сильно отличаются.

К формам и приемам явного (открытого, прямого) психологизма относятся: авторские сообщения о внутреннем мире героев; высказывания героев, дающие представление об их душевном состоянии; исповеди героев; внутренняя речь (внутренние монологи и внутренние реплики).

Психологизм скрытый, косвенный может быть вспомогательным, сопровождая различные формы открытого психологизма (как, например, в произведениях писателей-психологов М. Лермонтова, Л. Толстого, Ф. Достоевского), либо занимать ведущее положение, как в произведениях А. Пушкина, И. Тургенева, И. Гончарова, А. Чехова, М. Горького, М. Шолохова и др. Существуют три важнейших способа неявной, опосредованной характеристики внутреннего мира человека: психологический *портрет*; психологический *пейзаж*; *несобственно-прямая речь*.

ПУБЛИЦИ́СТИКА (от лат. publicus — общественный, англ. non-fiction, нем. Sachbuch) — род литературы и журналистики, рассматривает актуальные политические, экономические, литературные, философские и др. проблемы с целью воздействия на общественное мнение и нравы. Публицистика использует такие газетно-журнальные жанры, как статья, *фельетон*, памфлет, *эссе*, *очерк*, открытое письмо, а также различные (в первую очередь документальные) жанры литературы, кино, живописи, театра, телевидения. Публицистический стиль отличается тенденциозностью, полемичностью и эмоциональностью. Историю европейской публицистики ведут от библейских пророков и античных ораторов. Русская публицистика восходит к «Слову о законе и благодати» Илариона (XI в.), к «Словам» Кирилла Туровского (XII в.), к обличительным произведениям Максима Грека (XVI в.). Выдающиеся русские публицисты XVIII—XIX вв. — А. Н. Радищев, П. Я. Чаадаев, В. Г. Белинский, А. И. Герцен, Н. Г. Чернышевский, Н. А. Добролюбов, Д. И. Писарев, Н. К. Михайловский, В. С. Соловьев. Заметный след в русской публицистике оставили такие писатели, как Н. В. Гоголь, Ф. М. Достоевский, Л. Н. Толстой, В. Г. Короленко.

РАЗВЯ́ЗКА — заключительный эпизод в развитии конфликта и действии литературного произведения. Развязка обозначает окончание действия, но далеко не всегда является разрешением конфликта (прежде всего в произведениях с устойчивым фоном конфликтности). Например, финал «Вишневого сада» Чехова — герои разъезжаются кто куда — отнюдь не снимает противоречий между персонажами, не отменяет их неспособность вписаться в окружающий мир и не устраняет дисгармонии этого мира. Традиционное место развязки — после кульминации, однако в соответствии с замыслом автора развязка может быть перенесена в начало

произведения («Легкое дыхание» И. Бунина, «Коновалов» М. Горького) или в середину (сообщение о смерти главных героев по ходу рассказа об их жизни в «Невыносимой легкости бытия» М. Кундеры).

РАЗМЕ́Р СТИХОТВО́РНЫЙ — форма стихотворного *ритма*, последовательно выдержанная на протяжении всего произведения или его части. В *силлабическом* стихосложении определяется количеством слогов (8-сложный, 11-сложный), в *тоническом* — числом ударений (3-ударный, 4-ударный), в метрическом и *силлабо-тоническом* — *метром* и числом *стоп* (3-стопный ямб, 4-стопный дактиль). В русской поэзии наиболее употребительны стихотворные размеры с длиной строки в 8—9 слогов (4-стопные хорей и ямб, 3-стопные дактиль, анапест и амфибрахий). Более короткие размеры звучат отрывисто, более длинные — торжественно и плавно.

РАССКА́З — малый прозаический жанр, представляющий отдельный эпизод из жизни героя (или ограниченного круга персонажей); при детальном изображении центрального события его предыстория опускается или подается фрагментарно, а герой изображается не в становлении, а «здесь» и «сейчас» — в момент совершения поступка. Действие рассказа кратковременно, набор событий ограничен. Рассказ с динамично и парадоксально развивающейся интригой чаще называют *новеллой* (хотя жанровые границы между рассказом и новеллой проводятся недостаточно жестко и определенно). Рассказ, в отличие от новеллы, в большей степени допускает описательность, в развитии событий возможны паузы — в пользу более подробной характеристики героя и мотивов его поступков. Рассказ занимает значительное место в творчестве А. Куприна, А. Чехова, И. Бунина, Ю. Казакова, В. Шукшина, В. Распутина, Т. Толстой, Л. Петрушевской, В. Сорокина, Ю. Мамлеева.

РАССКА́ЗЧИК — персонаж в литературном произведении, которому «доверяется» повествование о других персонажах и событиях. Рассказчик ведет повествование от первого лица и представляет читателю свою (часто отличную от авторской) субъективную версию изображаемых событий. Речь рассказчика строится с ориентацией на закономерности устной речи. В роли рассказчика выступают Максим Максимыч в повести «Бэла» из «Героя нашего времени» М. Лермонтова, Иван Флягин в повести «Очарованный странник» Н. Лескова, Андрей Соколов в рассказе «Судьба человека» М. Шолохова.

РЕДА́КЦИЯ (франц. redaction, от лат. redactus — приведенный в порядок) — вариант текста литературного произведения, результат переработки произведения автором или др. лицом с целью изменения его содержания, стиля и т. д. Иногда новая редакция равнозначна созданию нового литературного произведения, не отменяющего первой редакции (повесть Н. Гоголя «Портрет», драма М. Горького «Васса Железнова»).

РЕЗОНЁР (от франц. raisonner — рассуждать) — персонаж драматургического произведения, главная функция которого — аналитический комментарий действия (с позиций, близких автору произведения) и формулирование его смыслового итога. Резонер — персонаж не столько действующий, сколько рассуждающий, поучающий, размышляющий вслух; как правило, активного участия в сюжетных событиях он не принимает. Резонер — почти обязательная фигура в системе персонажей классицистических произведений (например, Стародум в «Недоросле» Д. Фонвизина): его роль — провозглашение идеала, взгляд на происходящее от лица истины. Черты героя-резонера присущи Чацкому в «Горе от ума» А. Грибоедова (своеобразие его роли в том, что он одновременно и главное действующее лицо), Кулигину в «Грозе» А. Островского.

РЕМА́РКА (от франц. remarque — замечание, пояснение) — авторское указание на жесты, мимику, интонацию, темп речи, характер движения персонажа. В ремарках также кратко описывается обстановка действия, указывается состав персонажей в данном явлении, сообщается информация о тех событиях в их жизни, которые остались за рамками сценического действия. В драматургии второй половины XIX в. роль ремарки возрастает в связи с интересом к быту и предметному окружению персонажей, тонким психологическим движениям, нуждающимся в комментарии (ремарки в пьесах А. Островского и А. Чехова); в драматургии XX в. ремарки тяготеют к развернутым описаниям, эпической

масштабности (пьесы Б. Брехта, Т. Уильямса, Б. Шоу, А. Вампилова).

РЕМИНИСЦЕ́НЦИЯ — напоминание (воспоминание) о других литературных произведениях через использование характерных для них образов, мотивов, речевых оборотов, в поэтической речи — ритмико-синтаксических ходов. Как содержательный прием реминисценция рассчитана на память и ассоциативное восприятие читателя. Пример реминисценции:

Я вас любил. Любовь еще (возможно,
что просто боль) сверлит мои мозги.
(*И. Бродский*)

РЕ́ПЛИКА (от франц. replique — возражение) — фраза, произнесенная одним персонажем в ответ на слова другого; в широком смысле — любое компактное высказывание литературного героя. В драматургических произведениях внутренняя речь персонажа, его мысленные замечания по тому или иному поводу передаются репликой «в сторону» — обращенными не к сценическим собеседникам (для них они как бы не слышны), а к зрителям. По мере закрепления на сцене разговорной диалогической речи героев (в противовес, например, классицистической монологичности) возрастает значение реплик, тяготеющих к афористичности: «Счастливые часов не наблюдают», «Ну как не порадеть родному человечку», «Дистанция огромного размера» («Горе от ума» А. Грибоедова).

РЕПОРТА́Ж — один из основных жанров журналистики, рассказ о каких-то событиях, очевидцем которых был автор. Примером высокохудожественных репортажей являются работы американского литератора Н. Мейлера «Армии ночи», «Майами и осада Чикаго».

РЕФЛЕ́КСИЯ — анализ собственных чувств, настроений, реакций на мир субъектом художественного текста (автором, рассказчиком, повествователем, лирическим героем). Классический пример рефлексии героя в мировой литературе — образ Гамлета у Шекспира. В русской литературе XIX в. рефлексия характерна для героев М. Лермонтова, Ф. Достоевского. В литературе XX в. удельный вес рефлексии в тексте заметно возрастает, тесня собственно изобразительные и описательные фрагменты. Особый вид рефлексии, часто используемый писателями-модернистами, — размышления о самих законах художественного творчества или комментарии по поводу особенностей построения того произведения, которое предложено читателю (*металитературная* рефлексия).

РЕФРЕ́Н (франц. refrain) — стих (обычно заключительный в строфе), повторяющийся после каждой строфы или их определенного сочетания. Пример рефрена — строчка «Гренада, Гренада, Гренада моя!» в стихотворении М. Светлова «Гренада».

РЕЧЬ СТИХОТВО́РНАЯ И ПРОЗАИЧЕСКАЯ — основные формы организации художественной речи в литературе. Проза (лат. prosa, от prorsa — прямая, proversa — обращенная вперед) основана на синтаксическом членении речи, стихотворная речь — на одновременном синтаксическом и метрическом членении. Проза может двигаться только вперед и только по горизонтали — стихотворная речь (не случайно стихи всегда записываются в столбик) движется одновременно по горизонтали (движение по оси синтаксиса) и по вертикали (движение по оси метра). Стихотворная речь ритмически упорядочена, но, чтобы *ритм* был воспринят, требуется создание и подтверждение ритмического ожидания. Ритмически упорядоченные отрезки регулярно встречаются и в прозаической речи («На той стороне, на холме, густо облепленном древесной зеленью, высилась прямо из дактиля в дактиль старинная черная башня». — В. Набоков), однако они не воспринимаются как стихотворная речь, растворяясь в метрически не урегулированном пространстве остального текста. В стихотворной речи, наоборот, раз заданный ритмический ход повторяется многократно — ритмическое строение первой строчки воспроизводится во второй, третьей и т. д. Таким образом, ритмическое ожидание подтверждается, если одновременно соблюдаются два условия: 1) речь делится на соизмеримые (по определенному признаку) отрезки, которые 2) отделяются друг от друга паузами. В произведении может не быть четкого *метра* (см. *Верлибр*), рифмы (см. *Белый стих*), но если оно записано отдельными строками, каждая из которых завершается паузой, — это стихи, а не проза.

РИТМ (от греч. rhythmos — стройность, соразмерность) — периодическое повторение элементов стиха через определенные проме-

жутки; реализация *метра* в конкретном звуковом строении стихотворной строки. Если метр — общая схема строения стиха, то ритм — его реальное звуковое строение. Ритм — всегда «вариация» на тему метра: например, если ямб — метр, требующий расстановки ударений на четных слогах стиха, то в конкретной строчке 4-стопного ямба «Белеет парус одинокий» ударения стоят на 2, 4 и 8-м слогах (в третьей стопе пиррихий — место ударного слога занимает безударный); при этом в строчке «Ночь. Улица. Фонарь. Аптека» — также строчке 4-стопного ямба — ударения стоят на 1, 2, 6 и 8-м слогах (спондей в 1-й стопе и пиррихий в 3-й). Следование общим законам метра допускает трансформацию метрической схемы, ее воплощение в различающихся по ритмическому строению стихах.

РИТО́РИКА (греч. rhetorike) — 1) наука об ораторском искусстве, возникшая в эпоху античности, до XX в. была обязательной составной частью европейского гуманитарного образования. Крупнейшие теоретики античной риторики — Аристотель, Цицерон, Квинтилиан. В России классический труд по риторике принадлежит перу М. Ломоносова («Краткое руководство к красноречию», 1748);

2) наука о художественной прозе, сложившаяся по аналогии с поэтикой. Первоначально поэтика считалась наукой о поэзии, а риторика — наукой о прозе. Позднее это различие стерлось.

РИТОРИ́ЧЕСКИЙ ВОПРО́С (от греч. rhetor — оратор) — поэтический оборот, в котором эмоциональная значимость высказывания подчеркивается вопросительной формой, хотя на этот вопрос ответа не требуется:

Куда ты скачешь, гордый конь,
И где опустишь ты копыта?

(А. Пушкин. «Медный всадник»)

В форме риторического вопроса фактически может даваться утверждение:

Иль нам с Европой спорить ново?
Иль русский от побед отвык?

(А. Пушкин. «Клеветникам России»)

РИ́ФМА (от греч. rhythmos — соразмерность) — созвучие окончаний стихов (стиховых клаузул). Рифма — важнейший фактор ритма в стихотворном тексте: она отмечает границы стихов и связывает стихи между собой. Рифма не безразлична и к содержанию стихотворного произведения: она связывает слова, сходные по звучанию, но разные по значению, и заставляет соотносить понятия, традиционно относящиеся к разным сферам употребления (например, рифма Христос — пес — роз в поэме А. Блока «Двенадцать»). Рифма — явление исторически изменчивое, и содержание этого понятия на протяжении развития литературы менялось. Античная поэзия не знала рифмы, песенная фольклорная поэзия также обходилась без рифмы. Созвучия в стихах возникали как следствие синтаксического параллелизма или грамматических совпадений (по типу «поспешишь — людей насмешишь»). Однако уже в XIX в. грамматические рифмы стали рассматриваться как банальные; примитивным — хотя и точным — грамматическим созвучиям стали предпочитать рифмы оригинальные, неожиданные, соединяющие разные части речи. В зависимости от места ударения рифмы делятся на мужские (ударный последний слог), женские (ударный предпоследний слог), дактилические (ударение на 3-м слоге от конца), гипердактилические (ударение на 4-м слоге и далее). Примеры рифмы:

мужская	Я знал одной лишь думы *власть*, Одну, но пламенную *страсть*.
женская	Опрятней модного *паркета* Блистает речка, льдом *одета*.
дактилическая	Вагоны шли привычной *линией*... Молчали желтые и *синие*...
гипердактилическая	Ввечеру, по покосу *заброшенному*, По зеленому лугу *нескошенному*, Бродят лунные эльфы, *злокозненные*, С миром солнечным вечно *разрозненные*.

Точность созвучия рифм в разные литературные эпохи различна: так, в русской поэзии XVIII в. требовалось совпадение не только звуков, но и по возможности букв в рифмующихся словах; позднее, в XIX в., господствует рифма «не для глаза, а для уха» и вполне законной признается, например, пушкинская рифма «задорный — проворно». По звуковому строению рифмы делятся на:

точные — в рифме полное совпадение всех звуков (начиная от ударного гласного

в рифмующихся словах): лето — котлета — балета — куплета;

йотированные — в женской или дактилической рифме отсекается конечный j: Евгений — тени, чинно — длинной;

приблизительные — в рифме различаются заударные гласные: силой — помилуй, много — богу;

неточные — в рифме различаются согласные:

а) усеченная рифма: кресты — застыв, карьере — истерик, потомки — Потемкин;

б) замещенная рифма (с заменой согласного): смерть — смерч, ветер — рейсфедер;

в) неравносложные рифмы (в рифмующихся словах разное количество слогов): неровно — бронированного, вышивками — под мышками;

г) ассонансные рифмы (гласные совпадают, согласные различаются): природы — морозы, октябрь — локтях;

д) диссонансные рифмы (согласные совпадают, ударные гласные различаются): шелесте — шалости, в розах — в ризах, тающая — веющая, лик — снег.

По расположению пар рифм в стихотворном тексте (строфе) различаются рифмы парные, или смежные (aabb), перекрестные (abab), опоясывающие, или охватные (abba). Внутренняя рифма — созвучие конечного слова в строке с одним из слов в середине строки, либо со словами в смежной строке: «У наших *ушки* на *макушке*!» (М. Лермонтов), — либо со словами в смежной строке:

Над *тобой*, над малой речкой,
Над *водой*, чей путь далек...

(*А. Твардовский*)

По составу (количеству слов) различаются рифмы простые (снежной — нежной, акаций — Гораций) и составные, в которых одно слово рифмуется с 2—3 (мало горя им — категории, от бога я — мифология, ох, рано — охрана).

РОД ЛИТЕРАТУ́РНЫЙ — тип (формы) изображения в литературе человека и мира, выделяемый в зависимости от характера отношений между субъектом высказывания и его объектом. Выделяются три литературных рода — *эпос, лирика, драма*. Произведения, относящиеся к одному роду, объединяются познавательными возможностями (направленностью произведения на объект или субъект речи или сам акт речевого высказывания), типом речевой организации (каждому литературному роду соответствует определенная функция слова: информативная — эпосу, экспрессивная — лирике, коммуникативная — драме). Эпос, таким образом, представляет бытие в его пластической объемности, пространственно-временной протяженности и событийной насыщенности (сюжетность); дистанция между субъектом речи и ее объектом определяет взгляд на события извне. Лирика запечатлевает внутренний мир личности, предмет лирики — состояние, а не динамический событийный ряд. Драма фиксирует действие через прямые высказывания персонажей, ее предмет — речевые акты в их эмоционально-волевой устремленности; внутренний мир человека изображается через ряд внешних действий.

РОМА́Н (франц. roman; в средневек. литературе — всякое произведение, написанное не на латинском, а на романском языке) — эпический жанр, в котором повествование сосредоточено на формировании и развитии личности в ее отношениях с окружающим миром. Из всех эпических жанров роман — самый универсальный: ему доступно как экстенсивное освоение внешнего и внутреннего мира (с обстоятельным изображением и мотивировкой становления главного героя, многочисленными событиями, большим количеством второстепенных персонажей, широкой картиной объективного — прежде всего социального — мира), так и интенсивное (сосредоточенное прежде всего на жизни одного человека, его внутреннем мире, нюансах психологических переживаний). Роман возникает в античной литературе; его развитие определяется постепенным перемещением внимания с событийной динамики (при статике внутреннего мира персонажа) на аналитическое изображение внутренней жизни (образцом психологического романа античности стал любовно-буколический роман Лонга «Дафнис и Хлоя»). В литературе средневековья формируется рыцарский роман (в центре которого — герой-рыцарь, совершающий подвиги не во имя рода или вассального долга, а ради собственной славы и прославления возлюбленной), в европейской литературе XVI—XVIII вв. — плутовской роман (предметом изображения в котором становятся похождения ловкого

пройдохи). В литературе нового времени формируется несколько видов романа: психологический, философский, социально-политический, исторический, фантастический и т. д. Поэтика романа не терпит канона — он может иметь как хроникальный, так и концентрический сюжет; тяготеть к описательности или динамичному, с неожиданными поворотами действию; система персонажей может строиться по разным законам: в фокусе повествования один герой («Герой нашего времени» М. Лермонтова, «Кащеева цепь» М. Пришвина), или герои-антагонисты («Отцы и дети» И. Тургенева, «Русский лес» Л. Леонова), или герои-двойники («Двойник» Ф. Достоевского, «Нос» Н. Гоголя), или группы персонажей («Три мушкетера» А. Дюма, «Молодая гвардия» А. Фадеева).

РОМА́Н В РОМА́НЕ — композиционный прием объединения двух разных произведений в рамках одного романа. Присутствие второго текста, как правило, мотивируется тем, что один из персонажей основного сюжета — писатель, создающий на глазах читателя новое художественное произведение. В отличие от такого композиционного приема, как вставная новелла, в случае романа в романе вмонтированный текст рассредоточен по всему произведению, фрагменты «чужого» текста перемежаются с фрагментами основного. Композиционный прием романа в романе использовался писателями-романтиками (Э. Т. А. Гофман «Житейские воззрения кота Мурра», 1820—1822). Среди самых значительных произведений XX в., основанных на использовании романа в романе, — «Мастер и Маргарита» М. Булгакова, «Вор» Л. Леонова, роман В. Набокова «Дар», в состав которого включен роман о Чернышевском, созданный одним из персонажей, писателем-эмигрантом Годуновым-Чердынцевым.

РОМА́Н С КЛЮЧО́М (франц. roman a clef) — разновидность романа, в котором хорошо информированный читатель сумеет «опознать» в персонаже реальную личность известного современника, хотя в романе он выступает в «переодетом» или «загримированном» виде. Многие романы, созданные на автобиографическом материале, являются до некоторой степени романом с ключом. Примеры: «Большой свет» В. Соллогуба, «Театральный роман» М. Булгакова, «Алмазный мой венец» В. Катаева.

РОМА́Н-ЭПОПЕ́Я — масштабное эпическое произведение, сочетающее изображение объективно-исторических событий (чаще всего героического характера) и повседневной жизни частного человека. Историческая конкретика и осмысление универсальных закономерностей исторического процесса, массовые сцены — например, реальные сражения — и индивидуальный мир вымышленного персонажа на равных правах представлены в эпопее. В русской литературе XX в. примерами романа-эпопеи являются «Жизнь Клима Самгина» М. Горького, «Тихий Дон» М. Шолохова.

РОМА́НС (от исп. romance — букв. по-романски) — стихотворение, положенное на музыку или рассчитанное на такое переложение. Романс возник в средние века, но расцвета достиг в XVIII в. Устойчивых жанровых признаков у романса нет. Обычно это небольшое лирическое стихотворение, деленное на строфы. Французский поэт конца XIX в. П. Верлен озаглавил сборник своих стихов «Романсы без слов». В русской литературе подзаголовок «романс» имеют стихотворения В. Жуковского «Желание» и «Под вечер, осенью ненастной» А. Пушкина. Но большая часть русских классических романсов была написана в иных стихотворных жанрах. Б. М. Эйхенбаум выделял особую — «напевную» — интонацию в стихе романса.

В Испании романс — лироэпическая народная песня, достигшая расцвета в XV в. Циклы таких романсов объединены в знаменитые сборники «Романсеро». В XX в. как автор романса прославился испанский поэт Ф. Гарсиа Лорка.

РОНДО́ (франц. rondeau, от rond — круг) — твердая стихотворная форма, строящаяся по следующей схеме: 3 строфы на 2 рифмы составляют 15 стихов, к которым добавляется рефрен — начальные слова первой строчки стихотворения; рифмовка aabba+abbR+aabbaR (R — нерифмующийся рефрен). Пример рондо:

Манон Леско, влюбленный завсегдатай
Твоих времен, я мыслию крылатой
Искал вотще исчезнувших забав,
И образ твой, прелестен и лукав,
Меня водил, — изменчивый вожатый.

И с грацией манерно-угловатой
Сказала ты: «Пойми любви устав,
Прочтя роман, где ясен милый нрав
Манон Леско.

От первых слов в таверне вороватой
Прошла верна, то нищей, то богатой,
До той поры, когда без сил упав,
В песок чужой, вдали родимых трав,
Была зарыта шпагой, не лопатой,
Манон Леско!»

(*М. Кузмин*)

РУБАЙ (араб.) — в поэзии Ближнего и Среднего Востока форма лирического стихотворения: четверостишие, рифмующееся по схеме aaba (реже aaaa). В фольклоре рубаи имеет также название «дубайти» (буквально «два бейта»). Как правило, в первом бейте рубаи дается посылка, в третьем полустишии — философский вывод, закрепляемый афористической сентенцией четвертого полустишия. Самый известный мастер рубаи — Омар Хайям:

Знайся только с достойными дружбы людьми,
С подлецами не знайся, себя не срами.
Если подлый лекарство нальет тебе — вылей!
Если мудрый подаст тебе яду — прими!

СА́ГА (др.-сканд. saga, от segia — сказывать) — древнеисландское прозаическое повествование. Большинство саг, записанных в XII—XIV вв., повествуют о событиях X—XI вв., «века саги»: распри между исландцами, убийства из чувства мести и долга, борьбу за власть. Различают саги давних времен, королевские саги, родовые саги. Их поэтические особенности — эпическая простота, исторический и бытовой реализм, психологизм. Сагами назван русский перевод ирландского эпоса.

САРКА́ЗМ (греч. sarkasmos, от sarkaso — букв. рву мясо) — вид комического: суждение, содержащее едкую, язвительную насмешку над изображаемым предметом; высшая степень *иронии*. Однако если ирония строится на противоположности произносимого и подразумеваемого, то сарказм — на их тождестве или близости. Сарказм разоблачает иронию, видимая «комплиментарность» тут же сопровождается негативной оценкой:

Ты уснешь, окружен попечением
Дорогой и любимой семьи
(Ждущей смерти твоей с нетерпением)...

(*Н. Некрасов*)

В отличие от «холодной» иронии эмоциональная окраска сарказма — боль, негодование, отчаяние.

САТИ́РА (лат. satira, от satura — мешанина, смесь) — вид комического: осмеяние изображаемого объекта с целью вскрыть его внутреннюю несостоятельность. Источник сатиры — несоответствие объекта изображения идеальному представлению; предмет сатиры заведомо несовершенен и скорее не смешон, а страшен, уродлив. Сатира в литературе сродни карикатуре в живописи: подмечается не самое очевидное, но характерное преувеличивается, чтобы быть видимым, и предмет изображения предстает в комическом свете. Для сатиры характерны намеренная деформация предмета, искажение его реальных пропорций, заострение несообразностей, гиперболизация:

«Когда Чичиков взглянул искоса на Собакевича, он ему показался весьма похожим на средней величины медведя... Цвет лица имел каленый, горячий, какой бывает на медном пятаке. Известно, что есть много на свете таких лиц, над отделкою которых натура недолго мудрила, не употребляла никаких мелких инструментов, как-то: напильников, буравчиков и прочего, но просто рубила со всего плеча: хватила топором раз — вышел нос, хватила в другой — вышли губы, большим сверлом ковырнула глаза и, не обскобливши, пустила на свет, сказавши: «Живет!» (Н. Гоголь. «Мертвые души»).

В отличие от юмора сатира тенденциозна: если в юморе смех распространяется и на самого смеющегося, то сатирик занимает позицию над предметом осмеяния, он всегда исходит из нормативных представлений о мире и убежден в своей правоте. От других видов комического сатиру отличает и бо́льшая направленность на общественно значимые явления, поэтому сатира регулярно используется в произведениях, пишущихся на злобу дня (*фельетонах* и часто баснях). Родословная сатиры в русской литературе начинается с сатир (как одного из классицистических жанров) А. Кантемира; сатирическим пафосом исполнены комедии «Недоросль» Д. Фонвизина и «Горе от ума» А. Грибоедова, произведения Н. Гоголя, М. Салтыкова-Щедрина, В. Маяковского.

СВОБО́ДНЫЙ СТИХ — см. *Верлибр.*

СЕКСТИ́НА (итал. sestina, от лат. sex — шесть) — твердая стихотворная форма, включающая 6 строф по 6 стихов (обычно нерифмованных); каждая строфа повторяет заключительные слова предыдущей в определенном порядке. В конце секстины может добавляться трехстишие, повторяющее опорные слова из предыдущих строф. Секстина была разработана итальянскими поэтами XII—XIII вв.; в русской поэзии секстину использовали В. Брюсов, М. Кузмин.

СИЛЛАБИ́ЧЕСКАЯ СИСТЕ́МА СТИХОСЛОЖЕ́НИЯ (от греч. syllabe — слог) — стихосложение, основанное на соизмеримости стихов по числу слогов. Свойственно языкам с фиксированным ударением: так, в польском и итальянском языках ударение в слове всегда приходится на предпоследний слог, во французском — на последний. Единицей стиха в силлабическом стихосложении является слог; стихи в поэтическом произведении имеют равное количество слогов. Наибольшее распространение в силлабическом стихосложении получили 11-сложник (в итальянской поэзии), 12-сложник (во французской поэзии), 13-сложник (в польской поэзии). Важнейший компонент ритмического строя стиха в силлабической системе — фиксированная *цезура* (пауза, обозначающая словораздел внутри стиха): в 11-сложнике цезура, как правило, находится после 4-го или 6-го слога, в 12-сложнике — после 6-го слога, в 13-сложнике — после 7-го слога. Ритм стиха поддерживается также *акцентной* константой: это постоянное ударение, приходящееся на строго определенный слог стиха. В итальянском 11-сложнике, например, обязательное ударение приходилось на 10-й слог (поскольку в последнем слове стиха ударение падает на предпоследний слог), во французском 12-сложнике — на 12-й слог (поскольку в словах последний слог всегда ударный), в польском 13-сложнике — на 12-й слог (ударный предпоследний слог в последнем слове стиха). Дополнительный фактор ритма в силлабическом стихосложении — смежная рифмовка: окончание второго стиха повторяло ритмическую схему первого. В русской поэзии силлабическое стихосложение утвердилось в XVII в. Заимствованный из польского языка, русский силлабический стих повторял все его характерные особенности: наибольшее распространение получили 13-сложники (наряду с активным использованием и 11-сложников, и 8-сложников), цезура следовала обычно после 7-го слога (хотя иногда цезура переносилась на место после 6-го слога), акцентная константа приходилась на 12-й слог (но при этом предцезурные ударения часто не соблюдались), практиковалась смежная рифмовка (с женской рифмой). Пример силлабического стиха:

Что так смутен, дружок мой? Щеки вдруг опали,
Бледен, и глаза красны, как бы ночь не спали.

(*А. Кантемир. «Филарет и Евгений»*)

Для русского языка силлабическое стихосложение не было естественным: при отсутствии фиксированного ударения силлабические стихи воспринимались как лишенные четкого ритма. Силлабическое стихосложение продержалось в русской поэзии до реформы В. Тредиаковского — М. Ломоносова (1735—1743), на смену ему пришел силлабо-тонический стих.

СИЛЛА́БО-ТОНИ́ЧЕСКАЯ СИСТЕ́МА СТИХОСЛОЖЕ́НИЯ (от греч. syllabe — слог и tonos — ударение) — стихосложение, основанное на упорядоченном чередовании ударных и безударных слогов в стихе. Регулярно повторяющееся в стихе сочетание ударного слога с одним или двумя безударными называют в силлабо-тоническом стихосложении *стопой*. В зависимости от типа стопы и количества стоп в стихе различаются стихотворные размеры. В силлабо-тоническом стихосложении пять основных типов стоп (стопы выделяются по аналогии со стопами в античном стихосложении, только на месте долгих слогов находятся ударные, а на месте кратких — безударные): хорей, ямб, дактиль, амфибрахий, анапест. Количество стоп в стихе может быть различным — от 1 (чаще всего в экспериментальной поэзии) до 6 в трехсложных размерах и 8 — в двусложных. Расстановка ударений в стихах не является раз и навсегда заданной: допускаются пропуски метрических ударений и сверхсхемные ударения. Пропуск метрического ударения в силлабо-тоническом стихосложении называют пиррихием: в стопе вместо сочетания ударного и безударного слогов оказываются рядом два безударных:

Мчатся тучи, вьются тучи,
Невидимкою луна
Освещает снег летучий...

(*А. Пушкин*)

Схема стиха:
—∪/—∪/—∪/—∪
∪∪/—∪/∪∪/—
∪∪/—∪/—∪/—∪

Следование друг за другом двух ударных слогов в стопе называют спондеем:

Ночь. Улица. Фонарь. Аптека.
(*А. Блок*)

Схема стиха: —/∪∪/∪—/∪—/∪

В силлабо-тоническом стихосложении возможна и перестановка ударного и безударного слогов в стопе, но она регулируется жесткой системой ограничений (запрет переакцентуации). В русской поэзии силлабо-тоническое стихосложение получает распространение во второй половине XVIII в. после реформы В. Тредиаковского — М. Ломоносова (1735—1743) и отказа от силлабического стиха. К наиболее распространенным размерам относятся 4-стопный ямб (им написан, например, «Евгений Онегин» А. Пушкина), 5-стопный ямб (размер элегий и стихотворных трагедий; им написаны многие стихотворения Пушкина — например, элегия «Безумных лет угасшее веселье...», трагедия «Борис Годунов»), в XIX в. широкое распространение получают трехсложные размеры.

СИ́МВОЛ (от греч. symbolon — знак, опознавательная примета) — многозначный художественный образ, в котором вторичные (переносные) значения слова слиты с основным (номинативным), но не тождественны ему. В символе может быть выражена система соответствий между разными сторонами действительности (миром природы и жизнью человека, обществом и личностью, реальным и ирреальным, земным и небесным, внешним и внутренним). Предметный образ символа «прозрачен», глубинные смыслы «просвечивают» сквозь него. Чем символ многозначнее, тем он богаче. «Символ — окно в бесконечность» (Ф. Сологуб).

Символ отличается от аллегории тем, что смысл его нельзя ни «разъяснить», определив однозначной логической формулой, ни отделить от предметного образа. Смысл символа постепенно «проявляется», как фотоизображение, в процессе читательского восприятия литературного текста. Например, лермонтовский «парус одинокой», выражающий представления раннего М. Лермонтова о человеке, о смысле его жизни, о его душе. Лермонтовский «парус» — символ одинокого человека, «плывущего» по жизни, не думающего о «береге», не верящего в счастье и не бегущего от счастья. Символ — излюбленный прием поэта-романтика, размышляющего о судьбе человека в широком контексте мировой, вселенской жизни. Одинокие сосна и пальма («На севере диком стоит одиноко...»), одинокий старый утес («Утес»), дубовый листок («Дубовый листок оторвался от ветки родимой...») — символ людей, страдающих от своего одиночества или отчуждения. «Тучка золотая» — символ недолговечного счастья, которое заставляет человека страдать. Емким символом является природа в поэме «Мцыри»: это мир, в котором романтический герой видит подобие идеального мира «тревог и битв», созданного им в душе.

Создание символа на основе самых разнообразных ассоциаций — яркая черта романтической литературы. Однако и писатели-реалисты используют символ, создавая многозначные образы-обобщения, связанные с различными сторонами жизни людей. В поэме А. Пушкина «Медный всадник» ключевыми образами являются символы «медного всадника» — памятника Петру I, самого Петербурга, наводнения, обрушивающегося на город.

В романе «Война и мир», показывая ключевые моменты духовных исканий героев, Л. Толстой создает образы-символы, проясняющие отношение героев к жизни, помогающие понять их самопознание или прозрение («бездонное синее небо», которое видит раненый под Аустерлицем Андрей Болконский).

Образ-символ вишневого сада — основа пьесы А. Чехова «Вишневый сад». Этот символ раскрывает представления персонажей и автора о жизни, судьбе, о времени, становится образным «эхом» духовного мира героев.

Символ — центральная эстетическая категория символизма, сосредоточение абсолютного в единичном: он в свернутом виде отражает постижение единства жизни. Представления о символе у русских писателей-символистов конца XIX — начала XX в. не совпадают с традиционными. Символ у символистов — важнейший «инструмент», необходимый для постижения реальности. Это средство познания-проникновения в мир мистических «сущностей» через мир простых и ясных, чувственно воспринимаемых «вещей». Символ рассматривался писа-

телями-символистами в одном ряду с такими эстетическими категориями, как «прекрасное», «безобразное», «трагическое», «комическое».

СИНЕ́КДОХА (от греч. synekdoche — букв. соотнесение) — частный вид метонимии: называние части вместо целого или использование формы единственного числа вместо множественного. Синекдоха настраивает читательское восприятие, выделяя, подавая крупным планом одну деталь: «Эй, *борода*! а как проехать отсюда к Плюшкину?» (Н. Гоголь. «Мертвые души»); «И слышно было до рассвета, / Как ликовал *француз*» (М. Лермонтов. «Бородино»).

СИНО́НИМЫ (от греч. synonymos — соименность, одноименность) — слова, различные по написанию, но совпадающие или очень близкие по смыслу. Пользуясь разными способами обозначения одного и того же предмета, писатель расцвечивает свою речь, делает ее более выразительной и гибкой: «*Сияло* солнце, вздыхала степь, *блестела* трава в бриллиантах дождя, и золотом *сверкала* река» (М. Горький).

СИНТАКСИ́ЧЕСКИЙ ПАРАЛЛЕЛИ́ЗМ — тождественное или сходное построение смежных фрагментов художественного текста (чаще — стихотворных строк или строф):

Я звал тебя, но ты не оглянулась,
Я слезы лил, но ты не снизошла.

(*А. Блок*)

СИСТЕ́МА ПЕРСОНА́ЖЕЙ — выбор, расстановка персонажей и принципы развития взаимоотношений между ними в литературном произведении. В системе персонажей раскрывается замысел писателя, его понимание отношений между людьми. Система персонажей в произведении динамична: постоянно может меняться соотношение центральных, второстепенных и эпизодических персонажей; в различных его частях, главах, действиях (в пьесах) участниками событий могут быть разные лица, между которыми возникают различные отношения. Одни персонажи перестают участвовать в действии, другие, наоборот, появляются, становятся активными участниками событий.

Например, в романе И. Тургенева «Отцы и дети» в центре всех конфликтов оказывается Базаров, он главное действующее лицо как в идейном конфликте с миром «отцов», так и в любовном конфликте. Базаров и Павел Петрович — это два «полюса», напряжение между которыми определяет отношения между всеми участниками идеологического столкновения. Нигилист Базаров и аристократ, консерватор по убеждениям и привычкам Павел Петрович, называющий себя либералом, — антиподы, взаимопонимание или примирение между ними абсолютно невозможно. Но как нередко бывает, при всех различиях у них — в чисто человеческом плане — есть и общее: полное пренебрежение к убеждениям своего оппонента, взаимная «глухота» и раздражение друг против друга. И Базаров, и Павел Петрович не настроены на диалог, их идейные позиции и человеческие качества исключают третью, «примиряющую» точку зрения. Своеобразными «промежуточными» фигурами в системе персонажей романа являются отец и сын Кирсановы. Провинциальные нигилисты — Ситников и Кукшина — оттеняют серьезность убеждений главного героя. Для них нигилизм — всего лишь дань моде, а не выстраданная система взглядов, как для Базарова. Анна Сергеевна Одинцова занимает особое место в системе персонажей. Она не разделяет убеждений Базарова, но ее ум и воля не уступают базаровским. В любовном конфликте Одинцова — достойный «соперник» Базарова, ее женские чары оказываются для героя губительнее, чем язвительный ум Павла Петровича. Скромное место в системе персонажей занимают родители Базарова. Они робеют перед сыном, порой не знают, как подступиться к нему. В отношениях Базарова с родителями представлен конфликт «отцов» и «детей», пожалуй, в чистом, беспримесном виде: здесь не может быть и речи о каких-либо социальных или идейных противоречиях. Таким образом, в сравнительно небольшом по объему и количеству персонажей романе И. Тургенева к центральной фигуре — Базарову — сходятся все нити повествования. Все другие персонажи в той или иной степени помогают понять сложную и противоречивую личность главного героя — нового «героя времени», который, по убеждению Тургенева, не имеет будущего.

В произведениях, где конфликт между персонажами слабо выражен или отсутствует, роль системы персонажей в композиции

иная. Например, в поэме Н. Гоголя «Мертвые души» центральный персонаж — Чичиков — лишь формально объединяет других персонажей. Каждый персонаж, с которым он вступает в отношения, важен сам по себе. Сам же Чичиков ценен для Гоголя свойством притягивать к себе множество людей, быть в центре событий, соединять разнородный жизненный материал.

СКАЗ — 1) способ повествования, ориентированный на воспроизведение живой, устной речи; имитация импровизационного рассказа, рождающегося на глазах у читателя. По отношению к автору и его позиции сказ — всегда «чужая» речь, повествовательная маска, за которой нужно увидеть лицо автора. Яркие примеры сказа — «Левша» Н. Лескова, рассказы М. Зощенко 1920-х гг. (например, «Ваня» или «Аристократка»);

2) в фольклоре — жанр устной прозы, повествование о современности или недавнем прошлом, выдержанное в ключе правдоподобия, соответствия «реальным» фактам;

3) литературная стилизация под фольклорный жанр (например, «Посолонь» А. Ремизова; сказы П. Бажова).

СКА́ЗКА — фольклорный и литературный жанр, обычно прозаический (но может быть и поэтический, и драматический). Сказка отличается от других произведений тем, что в ней и автор (рассказчик), и слушатель (читатель) знают, что это поэтический вымысел, игра воображения. У сказки должен быть счастливый, оптимистичный конец. Выделяют следующие группы сказок: о животных, волшебные, авантюрные и бытовые. Лучшие сборники сказок — восточные сказки «Тысяча и одна ночь», индийские «Панчатантра», немецкие, собранные братьями Гримм, русские, собранные А. Н. Афанасьевым. Наиболее известные писатели-сказочники мира — Ш. Перро, В. Гауф (Хауф), Х. К. Андерсен, Дж. Харрис, Ф. Баум, Л. Кэрролл, А. Милн, П. Трэверс, А. Линдгрен, К. Коллоди, Д. Родари; России — А. С. Пушкин, А. Н. Толстой, К. И. Чуковский, С. Я. Маршак, Е. Л. Шварц, М. М. Пришвин, И. Е. Сабурова.

СКЕТЧ (от англ. sketch — букв. набросок) — короткая одноактная пьеса легкого содержания с небольшим количеством персонажей. Отличается динамизмом, парадоксальностью, остроумием, лаконизмом. Близок по форме французскому фарсу. В русской литературе не получил широкого распространения. Можно назвать таких авторов русских скетчев, как молодой А. Чехов, А. Аверченко.

СОНЕ́Т (итал. sonetto, от прованс. sonet — песенка) — твердая стихотворная форма, включающая 14 стихов: два катрена и два терцета. Стихотворный размер — 5-стопный (реже 6-стопный) ямб. Различают «французский», «итальянский» и «английский» сонеты. Рифмовка «французского» сонета — abba abba ccd eed; «итальянского» — abab abab cdc dcd; «английский» сонет строится из 3 катренов и заключительного двустишия, рифмовка — abab cdcd efef gg (эту форму сонета использовал У. Шекспир). Заключительное двустишие «английского» сонета чаще всего содержало какую-либо сентенцию, логический итог. В русской поэзии сонет представлен в творчестве А. Пушкина, М. Лермонтова, А. Фета; в поэзии XX в. — в лирике К. Бальмонта, В. Брюсова, М. Кузмина, И. Анненского, А. Ахматовой и др.

СПОНДЕ́Й (греч. spondeios) — в силлабо-тоническом стихосложении сверхсхемное ударение в двусложных стопах — ямба или хорея. Пример спондея:

Ночь. Улица. Фонарь. Аптека.

Схема стиха: — —/∪∪/∪—/∪—/∪ (спондей — первая стопа, пиррихий — вторая).

В метрическом стихосложении спондей — стопа из двух долгих слогов; стопы спондея использовались в 3-сложных размерах как замена стоп дактиля или анапеста.

СРАВНЕ́НИЕ — уподобление изображаемого предмета, явления какому-либо другому по общему признаку. Сравнение включает в себя объект сравнения (описываемое явление), средство сравнения (предмет, с которым сравнивают) и основание сравнения (общий признак). Например, в сравнении: «Помещик Манилов... имевший глаза сладкие, как сахар...» — «глаза» — объект сравнения, «сахар» — средство сравнения, «сладкие» — основание сравнения. Грамматически сравнение может быть выражено при помощи сравнительных союзов *как*, *будто*, *словно*, *точно*: «Лес, будто терем расписной...» (И. А. Бунин); творительным падежом су-

ществительного, использованного в качестве средства сравнения:

Прямым Онегин *Чайльд Гарольдом*
Вдался в задумчивую лень...
(*А. Пушкин*);

в форме отрицания (характерный прием народной поэзии — отрицательное сравнение):

Не ветер бушует над бором,
Не с гор побежали ручьи...
(*Н. Некрасов*)

Средство сравнения может представлять собой самостоятельную, в деталях описанную картину — в таких случаях возникает развернутое сравнение. Многочисленные развернутые сравнения — одна из характерных черт поэтики Н. Гоголя: «Подъезжая к крыльцу, заметил он (Чичиков. — *Т. К.*)... два лица: женское, в чепце, узкое, длинное, как огурец, и мужское, круглое, широкое, как молдаванские тыквы, называемые горлянками, из которых делают на Руси балалайки, двухструнные легкие балалайки, красу и потеху ухватливого двадцатилетнего парня, мигача и щеголя, и подмигивающего, и посвистывающего на белогрудых и белошейных девиц, собравшихся послушать его тихострунного треньканья».

Иной принцип построения развернутого сравнения у Л. Толстого: «Как хороший метрдотель подает как нечто сверхъестественно-прекрасное тот кусок говядины, который есть не захочется, если увидать его в грязной кухне, так и в нынешний вечер Анна Павловна сервировала своим гостям сначала виконта, потом аббата, как что-то сверхъестественно-утонченное...»

СТА́НСЫ (франц. stance, от итал. stanza — строфа, букв. — остановка) — элегическое стихотворение, написанное обычно четверостишиями (чаще всего 4-стопного ямба), каждое из которых выражает законченную мысль и отделяется от следующего интонационно (паузой) и пунктуационно (точкой). Содержательно стансы — медитативное, реже — любовное стихотворение. Самый известный пример в русской поэзии — «Стансы» А. Пушкина («В надежде славы и добра...»). К середине XIX в. жанровые признаки стансов становятся все менее и менее отчетливы.

СТИЛИЗА́ЦИЯ — преднамеренная имитация чужого стиля, воспроизведение наиболее существенных его особенностей. «Чужой» стиль в результате становится предметом художественного изображения. Объектом стилизации может быть не только индивидуальный стиль того или иного автора, но и обобщенно воспринимаемый стиль литературной эпохи, национальной культуры. Примеры стилизации: «Песня про купца Калашникова...» М. Лермонтова, «Песни западных славян» или «Подражание Корану» А. Пушкина.

СТИЛЬ (от греч. stylos — палочка для письма) — устойчивые принципы организации художественного текста (образная система, композиционные приемы, средства художественной выразительности), отличающие произведения отдельного писателя, литературного направления, национальной литературы. Различают «большие стили» — стиль эпохи (Возрождения, барокко) — и индивидуальные стили художников нового времени. Канонические черты «больших стилей» адекватно воспринимаются лишь в исторической ретроспективе — для современников всегда очевиднее индивидуальные различия. «Отвердение» индивидуальных стилей — характерная особенность литературы реализма (особенно второй половины XIX в.): повторяемость, устойчивость (и, следовательно, предсказуемость) формально-содержательных черт позволяет «по стилю» безошибочно отличать одного писателя от другого.

СТИХОТВОРЕ́НИЕ В ПРО́ЗЕ — лирическое произведение в прозаической форме. Обладает такими признаками лирического стихотворения, как небольшой объем, повышенная эмоциональность стиля, бессюжетная композиция, общая установка на выражение субъективного впечатления или переживания. Лишено таких признаков лирического стихотворения, как метр, ритм, рифма. В этом его основное отличие от ритмической прозы и свободного стиха (*верлибр*). Стихотворения в прозе создали немецкие романтики (А. Бертран). Термин был введен французским поэтом Ш. Бодлером для обозначения своих лирических миниатюр из цикла «Стихотворения в прозе» («Парижский сплин», 1869). Во французской литературе этот жанр разрабатывался А. Рембо, Лотреамоном, символистами. В русскую литерату-

ру введен И. Тургеневым, использовался А. Белым, А. Гастевым.

СТОПА́ — единица стиха: в силлабо-тоническом стихосложении — повторяющееся сочетание ударных и безударных слогов, в метрическом — долгих и кратких слогов. В силлабо-тоническом стихе выделяются стопы двусложные и трехсложные.

Двусложные стопы: хорей, ямб. Трехсложные стопы: дактиль, амфибрахий, анапест.

В метрической системе стихосложения выделялись еще и четырехсложные стопы — сочетание одного долгого слога с тремя краткими.

Границы стопы в стихе не всегда и не обязательно совпадают с границами слов:

Но груст/но ду/мать, что/ напрас/но
Была/ нам мо/лодость/ дана...

(*А. Пушкин*)

СТРОФА́ (от греч. strophe — поворот) — группа стихов, объединенных системой рифм. Чередование рифм повторяется из строфы в строфу. Минимальное число стихов в строфе — 2 (особое место занимает в строфике *моностих*). Строфа тяготеет к синтаксической и интонационной законченности. Некоторые виды строф могут тесно связываться с теми жанрами, в которых они регулярно используются, и становиться знаком той или иной поэтической традиции: элегический дистих — знак ориентации на традицию античной поэзии, александрийский стих или одическая строфа — на традиции классицизма, октава — на традиции литературы эпохи Возрождения. Отдельные типы строф получили названия твердых форм: в них задан не только принцип рифмовки, но и объем стихотворения (сонет — 14 строк, триолет — 8, рондо — 15). Строфическая организация твердых форм тесно связана и с ритмическим, композиционным, образным и тематическим строем произведения. Строфе и строфической организации текста противопоставляется астрофический стих — стих без жесткого разделения на отдельные строфы; группировка стихов определяется интонационно-синтаксическим и смысловым строением текста. Астрофический стих характерен для некоторых фольклорных жанров (былина), лироэпических произведений крупной формы (поэма).

СЮЖЕ́Т (от франц. sujet — предмет) — ход событий в той последовательности, в которой их излагает автор литературного произведения и воспринимает читатель. В отличие от *фабулы*, которую можно «восстановить» из сюжета как «объективную» последовательность событий в их причинно-следственной хронологической связи, сюжет — художественно упорядоченные события, пропущенные сквозь точку зрения повествователя. Сюжет и фабула могут совпадать — в том случае, если совпадают последовательность событий и последовательность рассказа о событиях (например, в летописи или романе воспитания события всегда фиксируются в хронологической последовательности). Перестановка событий в повествовании, умолчание об одних и подробный рассказ о других ведет к несовпадению сюжета и фабулы. В литературе XX в. художники часто отступают от последовательного (линейного) повествования, отдавая предпочтение ассоциативным, а не хронологическим связям между событиями (нелинейная организация сюжета). Примером нелинейной организации повествования могут служить рассказы И. Бунина «Легкое дыхание» и В. Набокова «Весна в Фиальте». Принято различать хроникальный и концентрический тип сюжета. Хроникальный сюжет строится в большей степени на временных отношениях между событиями, концентрический — на причинно-следственных. В хроникальном сюжете события последовательно сменяют друг друга во времени, и картина действительности выстраивается в произведении по экстенсивному пути («Василий Теркин» А. Твардовского, «Очарованный странник» Н. Лескова). Концентрический сюжет основывается на интенсивном развитии интриги и обнаруживает многообразие внутренних связей изображаемого мира; этот тип сюжета характерен для драматургических произведений и малых эпических жанров. Основные элементы сюжета — экспозиция, завязка, развитие действия, кульминация, развязка; они соответствуют основным стадиям развития конфликта. В отношении больших эпических произведений эти элементы сюжета — условность, поскольку при наличии нескольких взаимодействующих, но при этом самостоятельно развивающихся сюжетных линий выделение общей завязки или кульминации практически невозможно.

ТЕ́МА (от греч. thema — букв. то, что положено в основу) — отбор фактов действительности, степень значимости и подробности изображения каждого из них, круг событий и явлений, составляющих основу художественного произведения. При этом одна и та же тема может по-разному трактоваться в творчестве разных писателей. Так, тема «маленького человека» — одна из сквозных в русской литературе XIX в. — в творчестве А. Пушкина связана с изображением частной жизни человека и демократизацией литературного героя («Станционный смотритель»), в творчестве Ф. Достоевского — с философским сомнением и трагедией духовного бунта героя («Двойник», «Человек из подполья»), Н. Гоголя и Ф. Сологуба — с изображением «реального» мира «маленького человека» как гротескно-фантастического, абсурдного, подчиняющегося иррациональным закономерностям («Шинель» и «Маленький человечек»).

Совокупность разных тем, получивших выражение в литературном произведении, называют тематикой. Среди тем произведения могут выделяться центральная (основная, главная) тема и темы второстепенные (побочные, фоновые). Например, в романе А. С. Пушкина «Евгений Онегин» центральной является тема современного человека, не пожелавшего видеть в жизни «одних обедов длинный ряд», ищущего свой путь. Темы любви и дружбы, несмотря на всю их важность, в романе второстепенные, служебные. Их роль в том, чтобы выявить характер Онегина и других персонажей, показать их взаимоотношения. В романе разработана также важная для А. Пушкина тема поэта и поэзии, ведь автор сделал поэзию и отношение к ней критерием оценки современного человека.

В лирических произведениях, несмотря на их камерный характер, также могут присутствовать несколько тем. Например, в стихотворениях М. Лермонтова наряду с главной темой всегда звучит несколько других. Эти темы образуют комплекс *мотивов*, повторяющихся и варьирующихся в зависимости от творческих задач поэта.

В литературном произведении могут быть сквозные темы, проходящие через все произведение, преломляясь в различных героях и в различных ситуациях. Другие же темы, напротив, могут быть полностью исчерпаны на каком-то определенном отрезке произведения. Например, в романе Л. Толстого «Война и мир» такой сквозной темой является тема нравственных исканий людей (она раскрывается прежде всего в изображении Андрея Болконского и Пьера Безухова). Важная сквозная тема романа — военная. А вот тема Отечественной войны 1812 г. разработана писателем только в 3-м и 4-м томах, т. е. в той части повествования, где он использовал соответствующий исторический материал.

Существуют и активно разрабатываются писателями так называемые «вечные темы»: темы любви, дружбы, родственных отношений, природы, смысла жизни, судьбы, смерти, творчества, искусства, творца, поэта и поэзии.

ТЕО́РИЯ ЛИТЕРАТУ́РЫ — один из важнейших разделов *литературоведения*, выработанная многими поколениями писателей и ученых-литературоведов система представлений о том, что такое литература как вид искусства, в чем ее специфика, как она развивается и какие закономерности существуют в ее развитии. Теория литературы — это совокупность общих представлений о литературном произведении, а также об особенностях творческого труда писателя.

Читая литературное произведение, мы невольно оказываемся как бы в другой реальности, удивительно похожей на жизнь и столь же удивительно отличающейся от того, что нас окружает. Эта реальность совершенно особая — реальность искусства, мир образов, созданных творческой фантазией писателя. Писатель говорит на близком и понятном нам языке: это язык, на котором говорит его народ. Но он использует и одновременно создает новый «язык» — язык образов.

Теоретические понятия и термины как бы переводят литературное произведение с языка художественных образов на язык логики, давая возможность высказать и профессионалам, и подготовленным читателям свои суждения о произведении, оценить различные его стороны, сделать выводы о содержании, художественном мастерстве писателя, обосновать значение и роль произведения в художественной или общественной жизни.

ТЕРЦЕ́Т (итал. terzetto, от лат. tertius — третий) — трехстишие, имеющее два основных вида рифмовки: 1) все стихи на одну рифму, 2) два стиха зарифмованы, третий —

холостой (если рифма для одного из стихов оказывается в следующей строфе, то образуется ряд *терцин*).

ТЕРЦИ́НА (итал. terzina, от terza rima — третья рифма) — трехстишие, рифмующееся с последующими трехстишиями по следующей схеме: aba bcb cdc ded и т. д.; средняя строка последнего трехстишия рифмуется с отдельным замыкающим стихом (dede). Терцина была канонизирована «Божественной комедией» Данте; в русской литературе использовалась в подражаниях: «В начале жизни школу помню я...» А. Пушкина, «Драконе» А. Толстого, произведениях В. Брюсова, Вяч. Иванова.

ТИП ЛИТЕРАТУ́РНОГО ГЕРО́Я — это совокупность персонажей, близких по своему социальному положению или роду занятий, мировосприятию и духовному облику. Такие *персонажи* могут быть представлены в различных произведениях одного и того же или нескольких писателей. Литературные типы являются отражением тенденций духовного развития общества, мировоззрения, философских, нравственных и эстетических взглядов самих писателей. Распространение того или иного литературного типа может быть продиктовано «социальным заказом», т. е. потребностью общества, читателей в изображении людей с каким-то устойчивым комплексом качеств. Интерес и благожелательное отношение к ним со стороны читателей и критики, успех книг, в которых изображаются такие люди, стимулирует писателей к «повторению» или «вариациям» определенного литературного типа. Нередко новый литературный тип вызывает интерес критиков, которые и дают ему название («благородный разбойник», «лишний человек», «маленький человек», «униженные и оскорбленные», «нигилист», «босяк»).

Литературный тип «благородного разбойника» возник в романтической литературе. Это человек «благородного» происхождения (дворянин), который в силу различных обстоятельств оказывается вне закона, становится разбойником. Представитель высшего сословия превращается в «изгоя», «отверженного». Как правило, мотивами такого превращения являются оскорбление, унижение или обида, нанесенная герою. «Благородные разбойники» борются за справедливость, мстят своим обидчикам, они по-настоящему благородные люди, жертвующие своим общественным положением ради чести и торжества справедливости. «Благородные разбойники» есть и в произведениях русских писателей: таков Владимир Дубровский, мстящий Троекурову и лжесвидетелям за бесчестье (роман А. Пушкина «Дубровский»), капитан Копейкин, борющийся за то, чтобы справедливость была восстановлена («Повесть о капитане Копейкине» в поэме Н. Гоголя «Мертвые души»).

К литературному типу «лишнего человека» относят Евгения Онегина, Печорина, Обломова, героев романов И. Тургенева (Рудина, Лаврецкого). Так называют дворян, не нашедших своего места в жизни, не увидевших применения своим силам, нередко слабых и безвольных. Следует заметить, что тип «лишнего человека» — это скорее результат критического осмысления названных героев с определенных идеологических и общественных позиций. Материал произведений не позволяет оценивать Онегина, Печорина и других только с точки зрения их общественной «пользы». Этот ряд героев отражает разные эпохи, различные представления писателей о человеке. Рассматривать героев столь разных произведений в рамках одного литературного типа вряд ли оправданно.

Литературный тип «маленького человека» сложился в русской прозе 1830—1840-х гг. Для своего времени этот тип героя был своеобразной революцией в понимании и изображении человека в литературном произведении. В самом деле, «маленький человек» был не похож на исключительных романтических героев с их сложным духовным миром. «Маленький человек» — это, как правило, бедный петербургский чиновник, «винтик» огромной бюрократической машины, существо незаметное, стоящее на одной из нижних ступеней социальной лестницы. Характер такого человека был непримечательным, в нем не было каких-либо сильных душевных движений, «амбиций». Духовный мир «маленького человека» скуден, малоинтересен. Однако авторы произведений о «маленьких людях» изображали их с гуманистических позиций, подчеркивая, что даже такое жалкое, беззащитное и бесправное существо достойно уважения и сострадания. Многим произведениям о «маленьких людях» присущ сентиментальный пафос. Появление «маленького человека» стало началом

демократизации литературы. Классические образы «маленьких людей» созданы А. Пушкиным (Самсон Вырин в «Станционном смотрителе», Евгений в «Медном всаднике») и Н. Гоголем (Башмачкин в «Шинели»).

Развитием литературного типа «маленького человека» стал тип «униженных и оскорбленных» людей, который ярче всего представлен в произведениях Ф. Достоевского.

Первооткрывателем литературного типа «нигилиста» был И. Тургенев, создавший в романе «Отцы и дети» образ Евгения Базарова. После Тургенева этот литературный тип героя был воспринят многими писателями 1860-х гг. как наиболее злободневный и интересный. Появились многочисленные «антинигилистические» романы, отразившие подлинные черты «нигилистов», а точнее, разночинцев-демократов 1860-х гг. Но изображение «нигилистов» было тенденциозным, часто карикатурным. Писатели фактически создавали миф о лидерах молодежи того времени, чрезмерно подчеркивая в их мировоззрении, духовном облике, бытовом поведении и даже внешности отрицательные черты. «Нигилисты» в романах И. Гончарова («Обрыв»), Н. Лескова («Некуда» и «На ножах»), В. Клюшникова («Марево»), А. Писемского («Взбаламученное море»), В. Крестовского (дилогия «Кровавый пуф») нередко выглядели примитивными людьми, распущенными и развратными, прикрывавшими «системой фраз» свое скудоумие и аморальность. На фоне таких героев тургеневский Базаров является объективным и самым удачным в художественном отношении опытом изображения разночинца-демократа.

Литературный тип босяка («бывшего» человека, попавшего на «дно» жизни, бродяги) появился в произведениях М. Горького 1890-х гг. — в рассказах «Челкаш», «Бывшие люди», «Мальва»; классическим завершением этого типа можно считать героев горьковской пьесы «На дне» (1902). В изображении М. Горького босяки — выходцы из различных слоев общества, оказавшиеся на обочине, а часто на «дне» жизни. Это бродяги, обитатели ночлежек, притонов, живущие случайными заработками, воровством или подаянием. У них нет собственности, они презрительно относятся к быту. М. Горький подчеркнул в своих героях особые духовные качества: гордость, свободолюбие, жесткость, даже жестокость по отношению к людям и в то же время готовность отдать последнее. Босяки презирают жалость, они не чувствуют себя «отверженными», а, напротив, любят подчеркивать, что это они отвергли фальшивый мир людей, их ложные ценности. У босяков складывается своя романтическая философия жизни, основанная на культе свободного, гордого и сильного человека.

В советской литературе XX в. преобладал литературный тип человека-творца, революционера («Мать» М. Горького, «Как закалялась сталь» Н. Островского, «Разгром» А. Фадеева и др.). В 50—60-е гг. получил развитие литературный тип «звездных мальчиков» в так называемой «молодежной повести» (В. Аксенов, А. Гладилин, В. Розов). В 70—80-е гг. появился литературный тип амбивалентного героя-созерцателя, внутренне неплохого человека, не способного к действиям (проза В. Маканина, А. Кима, А. Курчаткина, Т. Толстой).

ТОНИ́ЧЕСКИЙ СТИХ — см. *Акцентный стих*.

ТРАВЕСТИ́Я (от итал. travestire — переодевать) — разновидность пародии, основанная на контрасте «высокого» предмета и «низкой» стилистики изложения. Серьезное содержание «переодевается» в не соответствующую ему комическую форму; при сохранении основных событий *сюжета* может быть изменено место действия, модернизирована обстановка, мотивировки действия подчеркнуто упрощены. Травестия не пользуется стилистическими средствами оригинала (в этом ее главное отличие от традиционной *пародии*): исходный текст «пересказывается» на «чужом» языке. Классический пример травестии — поэма И. Котляревского «Енеида, на малороссиянский язык перелицованная» (1798): в ней античные боги и герои оказались обитателями украинского села, троянцы сражались во главе с «кошевым» Энеем («детина был проворный и парень хоть куда казак»), «батечка» Зевс отличался тем, что «глушил сивуху и сельдью жирной заедал», а Сивилла изъяснялась примерно на таком наречии:

У нас лишь дурень не берет,
А если парень с головою,
То тот уже, само собою,
Родного батьку обдерет.

ТРАГЕ́ДИЯ (от греч. tragodia — букв. козлиная песнь, от tragos — козел и ode — песня) — драматургический жанр, сюжетная коллизия в котором основывается на непримиримых, неразрешимых противоречиях и завершается чаще всего гибелью героя. Дисгармония мира (внешнего или внутреннего) воспринимается героем трагедии крайне остро — и категорически не принимается (в отличие от *комедии*, в которой миру нелепостей герой охотно говорит «да» и, весело смеясь, принимает и оправдывает его). Интеллектуально-эмоциональное воздействие трагедии на читателя (зрителя) определяется понятием катарсис: трагедия изображает высокое страдание, очищающее и облагораживающее душу. Трагедия возникла в Древней Греции, и первоначально проблематика трагедии — поединок человека и рока, столкновение свободной воли человека с властью судьбы («Прометей прикованный» Эсхила, «Антигона» и «Царь Эдип» Софокла, «Ифигения в Авлиде» Еврипида). Глубокая кризисность мира, торжество дисгармонии, распад «связи времен» — традиционный спектр тем трагедий У. Шекспира, П. Кальдерона, П. Корнеля, Р. Расина, Ф. Шиллера и др. Расцвет трагедии как жанра происходит в литературе классицизма: эстетическое совершенство трагедии — условие ее создания, которое не может быть выполнено без сознательного самоограничения писателя (соблюдение правила «трех единств», выбор героев и характеров, движение коллизии). В русской литературе жанр трагедии представлен в творчестве А. Сумарокова, М. Хераскова, Я. Княжнина, А. Пушкина («Борис Годунов», «Маленькие трагедии»); в реалистической драматургии второй половины XIX в. предметом изображения в трагедии становятся коллизии повседневности, но возведенные в степень катастрофического противоречия героя с окружающим его миром («Гроза» А. Островского).

ТРАГИКОМЕ́ДИЯ — вид драматического произведения, обладающего чертами как трагедии, так и комедии. В основе трагикомедии лежит трагикомическое восприятие жизни и нарушение канонического запрета на трагикомический эффект — совмещение высокого (трагического) и низкого (комического) в рамках одного произведения, в образе одного персонажа, в построении одной сцены. Примеры: «Три сестры» А. Чехова, «Дни Турбиных» М. Булгакова.

ТРАДИ́ЦИЯ в литературе (от греч. traditio — передача, предание) — связь времен, преемственность в истории литературного процесса, восприятие и освоение писателями культурно-художественного опыта прошлого как актуального и эстетически ценного для современности. Традиция была главным критерием эстетической значимости художественного произведения вплоть до появления романтизма. В древних литературах Востока, в античной, средневековой литературе, у классицистов (все эти литературы относят к разряду традиционалистских) требование следовать канонам (образцовым произведениям) в избранном жанре было обязательным. С XIX в. традиция осуществляет себя в качестве «программной» или неосознаваемой ориентации писателей на предшествующую тематику (вечные темы в литературе), нравственно-философскую проблематику, жанровые черты. Например, «Мертвые души» Н. Гоголя написаны в традиции поэмы Данте «Божественная комедия», традиция древнего эпоса ощутима в «Тарасе Бульбе» Н. Гоголя, «Тихом Доне» М. Шолохова, «Василии Теркине» А. Твардовского.

ТРИОЛЕ́Т (франц. triolet) — твердая стихотворная форма: восьмистишие с рифмовкой ab + aa + abab; в триолете 1-й стих повторялся в 4-й и 7-й строках, а 2-й — в 8-й. После 2-го и 4-го стихов должна была идти пауза (точка). Триолет появился во французской поэзии в XV в. и был распространен в эпохи барокко и рококо (оставаясь формой салонной поэзии). Пример триолета:

Какая сладкая отрава
Легко звенящий триолет!
Его изящная оправа,
Какая сладкая отрава
И вечно детская забава,
Когда владеет ей поэт.
Какая сладкая отрава
Легко звенящий триолет!

(*И. Калинников*)

ТРОП (от греч. tropos — поворот, оборот речи) — употребление слова в переносном (иносказательном) значении. Перенос значения может осуществляться на основе сходства изображаемых явлений (метафора), смежности (метонимия), противоположности (иро-

ния). Функция тропа — придание высказыванию экспрессивности, реализация потенциальных значений слова, экономия художественной речи. Часто используемый троп, в котором переносное значение становится привычным и воспринимается как прямое, называют «стертым» тропом: сочетания «дождь идет», «время летит», «прошла весна» не имеют образного значения и не воспринимаются как средство художественной выразительности. Основные виды тропа: *метафора, аллегория, символ, эмблема, метонимия, синекдоха, перифраз, эвфемизм, гипербола, литота, ирония.*

УМОЛЧА́НИЕ — стилистическая фигура: сознательное недоговаривание, пропуск информативно значимой части высказывания. Умолчание, по своей сути, минус-прием: значимое отсутствие слов — способ указать на «тайное» присутствие смысла. На уровне отдельной фразы умолчание — возможность, не называя, указать на «табуированные» понятия или явления: «В департаменте... но лучше не называть, в каком департаменте. Ничего нет сердитее всякого рода департментов, полков, канцелярий и, словом, всякого рода должностных сословий...» (Н. Гоголь. «Шинель»).

Итак, пошли тихонько внука
С запиской этой к О... к тому...
К соседу... да велеть ему —
Чтоб он не говорил ни слова,
Чтоб он не называл меня...

(*А. Пушкин. «Евгений Онегин»*)

Понятие «умолчание» распространяется и на сюжетно-композиционную организацию литературного произведения: значимый пропуск эпизода формирует горизонт читательских ожиданий и устанавливает дополнительные причинно-следственные связи между событиями. Такой способ повествования является жанрообразующим для детектива: умолчание о том, кто совершил преступление, и, соответственно, поиск преступника определяют ход повествования.

УСЛО́ВНОСТЬ (этикетность, конвенциональность) — принцип художественной изобразительности, обозначающий нетождественность художественного образа объекту воспроизведения. В зависимости от характера вымысла, от меры правдоподобия различают первичную и вторичную условность. Первичная условность — это условность правдоподобия, узнаваемости изображения; «искусственность», «сделанность» произведения не акцентируется автором и не ощущается читателем. Вторичная условность — демонстративное, сознательное нарушение прямого соответствия художественного изображения жизненным реалиям, намеренное обнаружение иллюзорности художественного мира произведения. В противовес воссозданию реальности, характерному для первичной условности, вторичная — всегда пересоздание действительности, эстетически значимая ее деформация. Вторичная условность проявляется в использовании *фантастики* и *гротеска*, нарушении пространственных и временных связей, включении мифов, *сказок, легенд* в «реалистическое» повествование, сосредоточенности на *металитературной* проблематике, свободном комбинировании различных компонентов его художественной структуры, совмещении сюжетного действия с его комментариями со стороны автора, «вмешательстве» автора в происходящие события. Вторичная условность — характерное явление в литературе постмодернизма (произведения Д. Фаулза, М. Кундеры, Х.-Л. Борхеса, У. Эко; А. Битова, С. Соколова, Т. Кибирова и др.).

УТО́ПИЯ литературная (от греч. u — нет и topos — место, место, которого нет, или от греч. eu — благо и topos — место, блаженное место) — жанр фантастической литературы. Предмет изображения утопии — идеальное государственное устройство, в котором достигнуты социальная гармония и счастье каждого отдельного человека. Автором первых утопий считается древнегреческий философ Платон («Тимей», «Республика»). Слово «утопия» впервые появилось в эпоху Возрождения в латинской книге англичанина Т. Мора «Утопия» (XVI в.). Классическими считаются утопии XVII в. — «Город Солнца» итальянца Т. Кампанеллы, «Новая Атлантида» англичанина Ф. Бэкона. В России XIX в. утопии пишут В. Одоевский («4338-й год»), Н. Чернышевский (четвертый сон Веры Павловны в романе «Что делать?»), С. Степняк-Кравчинский, Г. Успенский. С XVIII в. некоторые идеи утопистов подвергаются критическому пересмотру, что способствует становлению и развитию жанра *антиутопии*.

ФА́БУЛА (от лат. fabula — рассказ, басня) — см. *Сюжет*.

ФАНТА́СТИКА в литературе (от греч. phantastike — искусство воображать) — вид художественной литературы, в которой изображаются странные, неправдоподобные, волшебные явления. Писатель-фантаст, как правило, стремится создать у читателя иллюзию доверия к своему вымыслу. В литературу фантастика пришла из фольклора с его мифотворческим типом сознания, выразившимся в народной сказке и древнем эпосе. В русской литературе к фантастике обращались романтики А. Пушкин (в «Руслане и Людмиле»), В. Жуковский, В. Одоевский, А. Погорельский. У Н. Гоголя есть фантастические образы, органично слитые с фольклорно-сказочными мотивами («Страшная месть», «Вий»). Есть примеры реалистической фантастики («Нос», «Шинель», «Портрет» Н. Гоголя). В творчестве М. Салтыкова-Щедрина фантастика играет роль вспомогательного средства для создания сатиры и гротеска («История одного города»). В XIX в. от общефантастической традиции обособляется отрасль *научной фантастики*, в середине XX в. рождается жанр *фэнтези*.

ФАРС (франц. farce, от лат. farcio — начиняю: средневековые мистерии «начинялись» комическими вставками) — драматургический жанр, легкая пьеса из «частной жизни» (бытового содержания) со множеством чисто внешних комических эффектов. В средневековой Европе фарсом называли комические (часто сатирические) пьесы из жизни горожан; во Франции был популярен фарс о пройдохе адвокате Пателене; в Германии известностью пользовались масленичные представления Ганса Сакса.

ФЕЛЬЕТО́Н (франц. feuilleton, от feuille — лист, листок) — художественно-публицистический жанр «на злобу дня». «Днем рождения» фельетона можно считать 28 января 1800 г.: в этот день парижская газета «Журналь де деба» вышла с дополнительным листком (la feuille), в котором стали печататься театральные и музыкальные рецензии, сообщения о модах и другая информация неполитического характера. В России формирование фельетона как жанра связано с именами таких журналистов и критиков, как О. И. Сенковский, И. И. Панаев, Н. А. Добролюбов и др. С середины XIX в. понятие «фельетон» стало связываться с его юмористическим или сатирическим характером. Фельетон в таком понимании занимает немаловажное место в творчестве Н. Некрасова, М. Салтыкова-Щедрина, А. Аверченко, М. Булгакова, М. Зощенко, М. Кольцова, Ильфа и Петрова.

ФИГУ́РА СТИЛИСТИ́ЧЕСКАЯ (от лат. figura — очертания, внешний вид, образ) — оборот речи, строящийся на отступлении от привычного, «естественного» речевого стандарта и потому получающий экспрессивное значение. Стилистические фигуры делятся на три вида:

1) фигуры протяженности:

а) фигуры прибавления (добавления) — строятся на повторе элементов синтаксической конструкции (*анафора, эпифора, стык, рефрен, тавтология* и т. п.);

б) фигуры убавления — строятся на пропуске элементов синтаксической конструкции, значение которых восстанавливается из контекста (эллипсис);

2) фигуры связности:

а) фигуры объединения — строятся на основе тесной связи элементов синтаксической конструкции (*полисиндетон, синтаксический параллелизм* и т. п.);

б) фигуры разъединения — строятся на намеренном разрушении синтаксической связи между элементами (*асиндетон, инверсия, парцелляция* и т. п.);

3) фигуры значимости — строятся на выделении синтаксическими средствами какого (каких)-либо элементов высказывания: *градация, риторический вопрос*, риторическое восклицание.

ФОЛЬКЛО́Р, НАРО́ДНОЕ ПОЭТИ́ЧЕСКОЕ ТВО́РЧЕСТВО — совокупность различных видов и форм коллективного словесного художественного творчества народа. Фольклорное творчество возникло и развивалось в устной форме (с появлением письменности возникла литература). Для фольклора характерна специфическая система жанров и особая поэтика. Его характерные черты: устность, традиционность, народность, вариативность, сочетание искусства слова с мелодией, танцем, пантомимой, непосредственный контакт певца и слушателя, коллективность создания и распространения. Коллективность фольклора не означает его автор-

ской обезличенности. Фольклорные произведения создавались и исполнялись профессиональными рапсодами, аэдами (в Древней Греции), мимами, гистрионами (в Древнем Риме), скоморохами (на Руси), кобзарями (на Украине). В то же время сказочники чаще были простыми крестьянами. Каждое фольклорное произведение бытует во множестве равноценных вариантов. В основе его поэтики лежит система стереотипных формул, устойчивых «общих мест» (например, формулы для описания внешности героя и героини, для описания поединка и т. д.). Каждое фольклорное произведение являлось не только фактом словесного искусства, но и частью народного быта. У каждого фольклорного жанра была своя социально-бытовая функция. Так, календарная поэзия была связана с обрядами земледельческого или охотничьего календаря. Древнейшие фольклорные жанры — родовые предания, трудовые и обрядовые песни, мифологические рассказы, заговоры. Позже возникают *сказки* и архаический *эпос*. В раннефеодальный период складывается героический эпос, исторические эпические песни и *баллады*, исторические предания. Позднее других жанров формируются внеобрядовая лирическая песня, романс, народная драма, частушка. С течением времени некоторые жанры ушли в прошлое, другие остались и развиваются (*песня, романс*, баллада, сказка). Известны случаи, когда произведения профессиональных литераторов переходили в устное фольклорное бытование (первые строфы поэмы Н. Некрасова «Коробейники»). Многие писатели черпали из фольклора темы, сюжеты, образы, нравственные идеалы и эстетические нормы (сказки А. Пушкина, «Вечера на хуторе близ Диканьки» Н. Гоголя, образ деда Щукаря в романе М. Шолохова «Поднятая целина»).

ФЭНТЕЗИ (англ. fantasy) — термин англо-американского литературоведения, обозначающий особый тип или жанр «сказочно-фантастической» прозы. Сочетает в себе (в разных пропорциях) признаки литературной сказки, научной фантастики, притчи, аллегорической истории и других жанров, общими принципами которых являются отход от сугубого жизнеподобия и использование разнообразных форм условности. В жанре фэнтези автор создает свой вариант «воображаемого» («параллельного») мира. Заведомо невозможные («сказочные», условные) персонажи и ситуации описываются в объективно-эпической манере, т. е. как нечто, не вызывающее сомнений в своем существовании. Воображаемые миры населяются чудесными героями, носителями магической власти. На «неведомых тропинках» этих миров, как правило, разворачивается борьба между волшебством «добрым» и «злым». «Злые» чары, однако, могут быть преодолены не только «доброй» магией, но и «нормальными» героями, если они проявят находчивость, «научно-исследовательскую» инициативу и хорошую организованность. В целом для фэнтези характерно сочетание элементов мифологии и «научности», сказочности и рационализма, «поэзии» и «математики». Основоположниками жанра фэнтези считаются Э. По, Л. Кэрролл, Г. Хаггард. В XX в. наибольших успехов в жанре фэнтези добились англичанин Р. Р. Толкиен с его «Властелином колец» и американский писатель и философ К. С. Льюис («Хроники Нарнии»).

ХАРА́КТЕР ЛИТЕРАТУ́РНЫЙ (от греч. character — отпечаток, признак, отличительная черта) — это повторяющиеся, устойчивые внутренние свойства человека: мировоззрение, нравственные принципы, жизненные ценности, привычки, неповторимый духовный облик — все то, что позволяет охарактеризовать его как личность. В характере сочетаются индивидуальная определенность человека и типичные черты того или иного социального типа.

Уместно говорить о характере как об одной из сторон изображения *персонажа* (*действующего лица, героя*). В этом случае человек в литературном произведении рассматривается с определенной точки зрения: не как действующий и совершающий поступки, а как думающий, чувствующий, оценивающий окружающий мир и себя самого. О характере литературного персонажа можно говорить так же, как и о характере реального человека: умен он или глуп; щедр и великодушен или, напротив, скуп и жаден; альтруист, жертвующий собой ради других, или, может быть, эгоист, с презрением относящийся к людям; честен, благороден или подлец, лжец, авантюрист. Все многообразие хороших и дурных свойств реальных людей может быть воплощено в характере литературных героев. Надо только помнить о том,

что сам писатель нередко подчеркивает, как бы «укрупняет» в своих персонажах те черты их характеров, которые представляются ему наиболее важными, о других чертах может быть сказано менее подробно, а какие-то стороны личности персонажей и вовсе могут остаться скрытыми от читателя. Характеры центральных персонажей, как правило, изображаются более подробно, чем характеры второстепенных, а характеры эпизодических персонажей могут быть едва намечены.

Характер литературного героя никогда не исчерпывается одним свойством, это всегда совокупность различных и взаимосвязанных свойств. Чем сложнее характер человека, изображенного в литературном произведении, тем больше в нем разнообразных, подчас противоречивых свойств.

Нередко характер персонажа определяется внутренним *конфликтом* — борьбой в его душе различных, иногда взаимоисключающих тенденций, противостоянием в нем доброго и злого начал, альтруизма и эгоизма, жалости, сострадания и равнодушия к людям, разума и чувства, желания и долга. В отличие от обычного, внешнего, конфликта, который проявляется в столкновении персонажей с другими персонажами и становится основой сюжетного действия, внутренний конфликт характеризует личность человека, его внутренний мир. Содержание внутренних конфликтов и формы их проявления многообразны. Внутренний конфликт является как бы источником энергии, питающим характер. Это движущая сила многих изменений, происходящих в людях.

Важнейшее средство изображения характера — ситуации нравственного выбора, в которых оказываются персонажи литературных произведений. Это острые моменты в жизни человека, когда перед ним возникает необходимость выбрать один из двух или нескольких возможных вариантов поведения в соответствии со своими нравственными принципами, представлениями о долге и чести, добре и зле, о допустимом или недопустимом. Именно в таких ситуациях в человеке могут обнаружиться и проявиться скрытые или нереализованные ранее внутренние качества. В эти критические моменты жизни выявляется душевный потенциал человека: так, нередко речь идет о жизни и смерти, чести и бесчестии, благородстве или подлости. Ситуации нравственного выбора могут возникать и в частной жизни людей, и в общественной жизни. Они складываются и в особых исторических обстоятельствах: во время войн, революций, стихийных бедствий. Нередко проблема нравственного выбора возникает перед персонажами литературных произведений в любовных взаимоотношениях.

В литературных произведениях существуют два основных типа характеров: меняющиеся, развивающиеся, динамичные и характеры, лишенные развития, статичные.

Развитие характера может быть медленным, постепенным, эволюционным. В этом случае писатель показывает, как в личности героя накапливаются новые качества. Такое изображение человека предполагает тщательный психологический анализ, мотивировку изменений, происходящих в мировоззрении, в представлениях о нравственности, в духовном мире. Как правило, такое изображение характера состоит из многих этапов. Переход от этапа к этапу тщательно готовится писателем, обосновывается детальным изображением психологии и поступков героя. Именно так развиваются характеры некоторых героев романа Л. Толстого «Война и мир»: Андрея Болконского, Пьера Безухова, Наташи Ростовой. Не менее тщательно мотивирует изменения, происходящие в характере Раскольникова, Ф. Достоевский (роман «Преступление и наказание»).

Другой способ изображения характера — резкие, слабомотивированные, неподготовленные предшествующим изображением изменения в людях. Такие изменения определяются, как правило, какими-то важными событиями в их жизни (вспыхнувшей любовной страстью, болезнью, чьим-либо признанием, раскрытой тайной, смертью близкого человека, предательством и т. п.). Внезапные изменения могут быть обусловлены «прозрениями» или, напротив, «заблуждениями» героев. Резко меняющийся характер заставляет посмотреть на человека по-новому, обнаружить в нем такие качества, которые прежде отсутствовали и, казалось, были невозможны. Например, в восьмой главе романа А. Пушкина «Евгений Онегин» герой предстает перед нами совершенно обновленным. Если раньше трудно было даже предположить, что этот уставший от жизни человек, которому наскучили любовные победы и измены красавиц, рационалист и скептик, способен на глубокое и искреннее чувство, то

теперь мы видим Онегина, влюбленного в Татьяну, полностью поглощенного предметом своей любви. В нем ничего не осталось от прежнего рационалиста. Можно даже сказать, что он «безумен» в своей любви, словно романтичный юноша.

Развитие характеров — один из основных признаков эпических жанров: романа, новеллы, некоторых повестей и поэм. В пьесах развитие характеров встречается редко, хотя иногда авторы пьес стремятся доступными им средствами драматургии показать или хотя бы намекнуть на возможные изменения в характерах персонажей. Интересный пример находим в комедии Н. Гоголя «Ревизор» — это «немая сцена». Такое поведение героев — результат сильнейшего нравственного потрясения, вызванного сообщением жандарма. Для автора именно подобное потрясение может стать началом прозрения и духовного обновления людей.

ХОЖДЕ́НИЕ (ХОЖЕ́НИЕ) — жанр древнерусской литературы, особая разновидность литературного путешествия, паломничества к святыням Палестины и Византии («Хождение» Даниила-игумена). Наряду с религиозными мотивами такое путешествие могло преследовать и другие цели: торговые, дипломатические. Со временем появляются записки о путешествиях в Западную Европу и на Восток («Хождение за три моря» Афанасия Никитина). Жанр «хождений» нашел продолжение в русской литературе XVIII—XIX вв. (А. Радищев, Н. Карамзин). В XX в. родовые признаки хождения частично проявляются в книгах о путешествиях («Мое открытие Америки» В. Маяковского, «Одноэтажная Америка» И. Ильфа и Е. Петрова, «Ветка сакуры» В. Овчинникова и др.).

ХОРЕ́Й (от греч. choreios — плясовой; второе название — трохей — от греч. trochaios — бегущий) — в силлабо-тоническом стихосложении метр, образованный двусложными стопами, в которых первый слог ударный, а второй — безударный. Схема хорея: —∪. Пример хорея: «Буря мглою небо кроет» (4-стопный хорей).

В метрическом стихосложении хорей — двусложная стопа, в которой 1-й слог долгий, а 2-й — краткий.

ХРО́НИКА (от греч. chronika — летопись) — литературный жанр, содержащий изложение исторических событий в их временной последовательности. Главный предмет изображения в хронике — ход времени (реально-исторического), которому подчиняются сюжетные ситуации и судьбы героев («человек перед лицом времени»). Хроника выделилась в самостоятельный документальный жанр в средние века (летопись). С эпохи Возрождения материалы хроник стали использоваться в художественных целях (в драмах У. Шекспира). Позднее создаются художественные стилизации хроник. Пародией на древнюю хронику является роман М. Салтыкова-Щедрина «История одного города». В XIX—XX вв. хроника редко встречается как самостоятельный жанр, чаще писатели пользуются элементами хроникального повествования для того, чтобы включить в вымышленный сюжет реальное, историческое время (роман У. Эко «Имя Розы»).

ЦЕНТО́Н (от греч. centon — лоскутное одеяло) — литературный текст (чаще всего стихотворный), полностью составленный из строк разных литературных произведений. Художественный эффект центона — в контрасте прежних контекстов каждого фрагмента при логической упорядоченности нового целого. Пример центона:

> По улице ходила большая крокодила.
> Выходила — песню заводила:
> «В лесу родилась елочка...»
>
> (*М. Безродный*)

ЦЕЗУ́РА (от лат. caesura — сечение) — пауза внутри стихотворной строки, обозначающая словораздел; при этом чем длиннее строка, тем больше она нуждается в цезуре. В античной поэзии цезура приходилась, как правило, на середину стиха; в силлабическом стихосложении место цезуры было строго определено — после 6-го слога во французском 12-сложнике, после 4-го или 6-го — в итальянском 11-сложнике, после 7-го — в польском и русском 13-сложнике. В силлабо-тоническом стихосложении цезура, как правило, совпадает с границей стоп.

ЦИКЛ (от греч. kyklos — круг) — группа произведений, сознательно объединенных автором по какому-либо принципу — жанровому, идейно-тематическому и др. Художественный смысл цикла не сводится к простой арифметической сумме смыслов состав-

ляющих его произведений; между вполне самостоятельными единицами цикла устанавливаются разнообразные внутренние связи, корректирующие значение целого. Наиболее четко организованными являются стихотворные циклы: их смысловая структура определяется субъективно-эмоциональным тоном, принципами сюжетно-композиционного развития, многочисленными ассоциативными связями, позволяющими прочитывать одно стихотворение на фоне другого. В русской литературе стихотворные циклы — достояние прежде всего поэзии серебряного века: «На поле Куликовом», «Снежная маска» А. Блока, «В России» К. Бальмонта, «Стихи к Блоку», «Ахматовой», «Сивилла» М. Цветаевой. В дальнейшем почти все русские поэты XX в. строят свои сборники по циклам.

ЦИТА́ТА (от лат. cito — вызываю, привожу) — дословная выдержка из какого-либо произведения. В художественной литературе цитата часто используется в качестве *эпиграфа*. Вошедшие в общелитературный оборот и закрепившиеся в речи как готовые словесные формулы цитаты называют крылатыми словами.

ЧАСТУ́ШКА — юмористический жанр словесно-музыкального народного творчества, короткая (обычно 4-строчная) песенка бытового или любовного содержания, исполняемая в быстром темпе в мажорном тоне. Стихотворный размер — хорей, рифмовка — перекрестная (часто рифмуются только 2-я и 4-я строки). Стала самостоятельным жанром в последней трети XIX в., особую популярность получила в первой половине XX в. Часто рождается как импровизация, отклик «на злобу дня»:

> Приезжали меня сватать
> На серой кобыле,
> Оглянулися назад —
> Жениха забыли.

ЭВФЕМИ́ЗМ (греч. euphemismos, от eu — хорошо и phemi — говорю) — вид тропа: замена грубого (или кажущегося грубым) выражения стилистически нейтральным, «литературным», вежливым. Тем самым точность прямого выражения сменяется неопределенностью и уклончивостью иносказательного. Пример эвфемизма: «...Дамы города N. отличались... необыкновенною осторожностью и приличием в словах и выражениях. Никогда не говорили они: «я высморкалась», «я вспотела», «я плюнула», а говорили: «я облегчила себе нос», «я обошлась посредством платка». Ни в каком случае нельзя было сказать: «этот стакан или эта тарелка воняет». И даже нельзя было сказать ничего такого, что бы подало намек на это, а говорили вместо того: «этот стакан нехорошо себя ведет» — или что-нибудь вроде этого» (Н. Гоголь. «Мертвые души»).

ЭЗО́ПОВ ЯЗЫ́К (по имени древнегреческого баснописца Эзопа) — особый вид тайнописи, иносказания, к которому литература обращается в условиях отсутствия свободы слова и цензурного гнета. Когда накладывается запрет на использование определенных тем, идей, событий, имен, писатели «зашифровывают» их в *сказочные*, *аллегорические*, *басенные* образы, полупрозрачные *перифразы* и *псевдонимы*. Понятие введено в русскую литературу М. Салтыковым-Щедриным, широко использовавшим эзопов язык в своем творчестве, создавшим целую систему шифрованных *эвфемизмов*: «порядок вещей» — произвол властей, «сердцевед» — шпион, «фюить» — ссылка в Сибирь и т. д.

ЭКЛО́ГА (от греч. ekloge — отбор, выборка) — жанр буколической поэзии, изображавший мирную, безмятежную жизнь пастухов и пастушек на лоне природы. По своим содержательным и формальным особенностям эклога близка *идиллии* и *пасторали*. Условно считается, что идиллия больше ориентирована на созерцательность, эклога — на действие. Иногда эклога строилась как диалог пастуха и пастушки. Основателем жанра в древнегреческой литературе был Феокрит, в римской литературе традиции эклоги продолжил Вергилий. В русской литературе первые эклоги принадлежат перу А. Сумарокова. В расширительном значении эклога — изображение мирной уединенной сельской жизни в кругу родных, гармоничное сосуществование человека и природы. Жанр эклоги в XX в. возродил И. Бродский.

ЭКСПОЗИ́ЦИЯ (от лат. expositio — объяснение, изложение) — элемент *сюжета*: изображение обстановки действия и положения *действующих лиц* до начала самого действия — *завязки* и развития *конфликта*. В экспозиции дается «фоновая» информация

о *героях* (краткие сведения из биографии, «анкетные данные», история семьи и т. п.), месте и времени событий. В отличие от всех остальных элементов сюжета экспозиция статична: она представляет состояние дел, а не ход действия. Место экспозиции в *композиции* литературного произведения может быть разным: прямая экспозиция непосредственно предшествует завязке и началу событий («Паломничество Чайльд-Гарольда» Дж. Байрона, «Горе от ума» А. Грибоедова); задержанная экспозиция идет после завязки («Легкое дыхание» И. Бунина, «Бесы» Ф. Достоевского); обратная экспозиция следует после развязки, в самом конце повествования — характерная особенность произведений с приключенческим или детективным сюжетом («Два капитана» В. Каверина, «Собака Баскервилей» А. Конан Дойла).

В отличие от пролога экспозиция не является композиционно самостоятельной частью произведения и не отделяется от основного повествования.

ЭЛЕ́ГИЯ (греч. elegeia, от elegos — жалобная песня) — лирическое стихотворение медитативного характера, чаще всего — лирический монолог, содержанием которого является рефлексия, неспешное размышление. Элегия — одна из древнейших жанровых форм; в античной литературе элегией называли лирическое стихотворение, написанное (независимо от содержания) двустишиями, в литературе нового времени элегия утрачивает четкость формы, зато приобретает определенность содержания — это свободное, эмоционально окрашенное (чаще в тона грусти и скорби) философское размышление. Расцвет элегии как жанра приходится на литературу предромантизма и романтизма (элегия Т. Грея, Э. Юнга, Э. Парни, «Римские элегии» И. В. Гете); в русской поэзии элегия становится одним из ведущих жанров в творчестве В. Жуковского («Вечер», «Сельское кладбище», «Море»), К. Батюшкова («Мой гений», «Таврида»), А. Пушкина (классические примеры — «Погасло дневное светило...», «Редеет облаков летучая гряда...», «Безумных лет угасшее веселье...»).

Э́ЛЛИПСИС (от греч. elleipsis — опущение, выпадение) — стилистическая фигура: пропуск слова, значение которого легко восстанавливается из контекста. Содержательная функция эллипсиса — в создании эффекта лирической «недоговоренности», нарочитой небрежности, подчеркнутой динамичности речи. Пример эллипсиса:

Зверю — берлога,
Страннику — дорога,
Мертвому — дроги,
Каждому — свое.

(*М. Цветаева*)

ЭМБЛЕ́МА — вид тропа: зримая, овеществленная метафора, строящаяся на условном обозначении отвлеченного понятия при помощи конкретного предмета, рисунка, зрительно воспринимаемого образа. Эмблема — важнейший компонент геральдических изображений (родовых гербов, гербов городов); подразумеваемое, иносказательное значение эмблемы раскрывалось обычно в девизе герба. Значение эмблемы постепенно закреплялось традицией, связь предметного и семантического планов эмблемы становилась все более тесной.

Примеры: змея — эмблема коварства, заяц — эмблема трусости, Марс — эмблема войны. Оды М. Ломоносова часто строятся как вереница эмблем:

Как в клуб *змия* себя крутит,
Шипит, под камень *жало* кроет,
Орел когда шумя летит,
И там парит, где ветр не воет...

Эмблемами являются, например, «лира», «венок», «кубок», «треножник», использованные А. Пушкиным в его стихотворениях о поэзии.

В отличие от *аллегории*, где предметный план всецело подчинен иносказательному значению, в эмблеме предметный план более самостоятелен; в эмблеме вещи придается значение, в аллегории вещь (предмет, иногда герой) подбирается под значение. В отличие от *символа* эмблема однозначна, ее содержание строго определено, оно задано традицией или конкретным контекстом. Примером эмблемы, значение которой формируется контекстом, служит карандаш Цинцинната из романа В. Набокова «Приглашение на казнь»: оставаясь инструментом для письма (герой романа пишет собственное произведение), карандаш одновременно становится эмблемой времени — уменьшающийся с каждым днем карандаш отсчитывает отмеренный Цинциннату срок до казни.

ЭПИГО́НСТВО (от греч. epigonoi — эпигоны, букв. — родившиеся после) — нетворческое подражание, следование образцу (чьему-либо индивидуальному *стилю*, творческой манере, *жанровому* канону, литературному *направлению*). Эпигонство — сознательное или несознательное — основывается на механическом усвоении стилевого шаблона: образный строй, композиционные приемы, ритмические ходы воспроизводятся как готовые конструктивные элементы будущего произведения. Результатом становится автоматизация приема и «стирание» его прежней содержательности; эпигонское произведение строится прежде всего на тиражировании, а не творческой трансформации характерных черт оригинала. Среди внутрилитературных причин эпигонства — канонизация, «застывание» художественных форм, утрата тем или иным направлением, течением, стилем импульсов к дальнейшему развитию; литературная неординарность, исключительность становятся воспроизводимыми. Эпигонство возникает и при стремлении «вписаться» в читательские стереотипы, ответить на ожидания аудитории: так, например, спустя несколько лет после публикации «Героя нашего времени» М. Лермонтова появились эпигонские подражания — романы М. Авдеева «Тамарин» (1852) и «Подводный камень» (1860). Отсутствие собственного стиля писатель-эпигон компенсирует ученическим копированием чужой стилистики.

ЭПИГРА́ММА (от греч. epigramma — букв. надпись) — 1) в античной поэзии — короткое лирическое стихотворение (с широким спектром тем — от надгробной надписи до любовного признания), написанное *элегическим дистихом*; 2) в литературе нового времени — небольшое стихотворение сатирического содержания, чаще всего обращенное против конкретного лица (например, эпиграмма А. Пушкина на Булгарина, Аракчеева, графа Воронцова и др.).

ЭПИ́ГРАФ (от греч. epigraphe — надпись) — короткий текст (изречение, *цитата*, *пословица*), который помещается автором перед началом произведения (или его части). Чаще всего в роли эпиграфа выступает цитата из литературного произведения, народная пословица, философский трактат, случайно услышанный разговор на улице или частное письмо, наконец, цитата из другого произведения самого автора. Нередко эпиграфом может служить сочиненная автором мнимая цитата из мнимого произведения (приписанного никогда не существовавшему автору). Эпиграф в афористической форме выражает тему, идею, пафос произведения. Однако в этом таится и опасность сужения проблематики произведения, излишне одностороннего и прямолинейного его истолкования. Именно поэтому эпиграф иногда снимается автором: так, И. Бунин снял эпиграф к рассказу «Господин из Сан-Франциско», а А. Блок — к стихотворению «Русь».

Значение эпиграфа в литературном произведении не исчерпывается формулировкой основной мысли — эпиграф рассчитан и на восприятие того контекста, из которого он приходит и с которым может вступать в сложные смысловые отношения. Так, например, эпиграф к седьмой главе романа А. Пушкина «Евгений Онегин» — цитата из «Горя от ума» — задает «грибоедовский» (пародийно-сатирический) тон восприятия Москвы читателем, вводит в оборот и оправдывает явные и скрытые отсылки к комедии в тексте романа и заставляет прочитывать одно произведение на фоне другого. Не менее интересный пример — эпиграф к стихотворению Н. Некрасова «Железная дорога». Слова генерала о том, что дорогу строил граф Клейндмихель, опровергаются всем содержанием произведения: по убеждению Н. Некрасова, дорогу строил народ.

ЭПИЛО́Г (от греч. epilogos — послесловие) — заключительная часть произведения, сообщающая о судьбах *героев*, причем все события эпилога происходят после завершения *сюжетного* действия. Эпилог может носить чисто информативный характер, «досказывая» историю жизни персонажей («Дворянское гнездо» И. Тургенева), может становиться философским или этическим обобщением («Война и мир» Л. Толстого, «Преступление и наказание» Ф. Достоевского, «Мастер и Маргарита» М. Булгакова), может строиться как заключительный лирический монолог повествователя (описание могилы Базарова в романе «Отцы и дети» И. Тургенева).

ЭПИСТОЛЯ́РНЫЙ РОМА́Н (от греч. epistole — послание, письмо) — роман в форме *писем* (и дневниковых записей), которыми обмениваются главные герои. Возникает

в европейской литературе в XVIII в. Самые известные эпистолярные романы — «Памела» и «Кларисса» С. Ричардсона, «Юлия, или Новая Элоиза» Ж. Ж. Руссо, «Страдания молодого Вертера» И. В. Гёте. В традиции эпистолярного романа написана повесть Ф. Достоевского «Бедные люди».

ЭПИТА́ФИЯ (от греч. epitaphios — надгробный) — надгробная надпись, чаще в стихотворной форме. Жанровые приметы эпитафии — лаконичность, обращенность к покойному (или иногда от покойного к читающим), устойчивость речевых формул (типа «Здесь покоится...», «Здесь лежит...»). Наряду с традиционными элегическими эпитафиями часты пародийные эпитафии (иногда автоэпитафии или эпитафии, написанные при жизни «покойного») — в этом случае они по жанровым признакам становятся близки к сатирическим *эпиграммам*. Примеры эпитафии: «Покойся, милый прах, до радостного утра» (Н. Карамзин);

Владимир Соловьев
Лежит на месте этом.
Сперва был философ,
А ныне стал шкелетом.
Иным любезен быв,
Он многим был и враг;
Но, без ума любив,
Сам ввергнулся в овраг.
Он душу потерял,
Не говоря о теле:
Ее диавол взял,
Его ж собаки съели.
Прохожий! Научись из этого примера,
Сколь пагубна любовь и сколь полезна вера.

(*В. Соловьев*)

ЭПИ́ТЕТ (от греч. epitheton — букв. приложение) — образная характеристика какого-либо предмета или явления, выраженная прилагательным (иногда наречием или существительным). Функция эпитета — в выделении среди других определенного свойства или признака изображаемого предмета: «Прощай, *свободная* стихия!» (А. Пушкин); в перенесении на него свойств и признаков другого предмета по принципу сходства (*метафорический* эпитет): «Отговорила роща *золотая*/ *Березовым веселым* языком» (С. Есенин). Эпитеты часто служат не столько объективному изображению предмета, сколько запечатлению субъективного авторского восприятия: «Лесов *таинственная* сень / С *печальным* шумом обнажалась...»; «Приближалась довольно *скучная* пора: /Стоял ноябрь уж у двора» (А. Пушкин. «Евгений Онегин»).

В художественных текстах мы находим массу определений, многие из которых вовсе не являются эпитетами. Они не дают образной характеристики предметов или явлений. Например, в пушкинском описании кабинета Онегина много определений с предметным, логическим, но отнюдь не образным значением:

Янтарь на трубках Цареграда,
Фарфор и бронза на столе,
И, чувств изнеженных отрада,
Духи в граненом хрустале;
Гребенки, пилочки стальные,
Прямые ножницы, кривые
И щетки тридцати родов
И для ногтей и для зубов.

Напротив, в другом отрывке из романа «Евгений Онегин», где выражен порыв автора к свободе, все определения являются красочными оценочными эпитетами:

Под ризой бурь, с волнами споря,
По вольному распутью моря
Когда начну я вольный бег?
Пора покинуть скучный брег
Мне неприязненной стихии
И средь полуденных зыбей,
Под небом Африки моей,
Вздыхать о сумрачной России...

Эпитет занимает особое место в прозе И. Тургенева, для которой характерны неповторимые цветовые и световые эпитеты: «...алое сияние стоит недолгое время над потемневшей землей»; а также цепочки эпитетов, передающие разные оттенки живого движения: «глубокий, внимательный, вопросительный взгляд», «сквозь дружное, назойливое и жалобное жужжание пчел».

Эпитеты, в отличие от обычных определений, всегда отражают индивидуальные представления писателей о мире. Найти удачный, яркий эпитет для поэта или прозаика — значит точно определить свой неповторимый, уникальный взгляд на предмет, явление, человека.

Однако в народной поэзии, не знающей личного авторства, широко распространены другие эпитеты, подчеркивающие традиционность восприятия мира, приписывающие предметам, явлениям и человеку повторяю-

щиеся качества или свойства. Это так называемые *постоянные эпитеты*.

ЭПИ́ФОРА (от греч. epiphora — добавка) — повтор слова (или сочетания слов) в конце смежных стихов, строф или фраз:

Деточка,
Все мы немножечко лошади,
Каждый из нас по-своему лошадь.

(*В. Маяковский. «Хорошее отношение к лошадям»*)

ЭПОПЕ́Я (греч. epopoiia, от epos — слово, повествование и poieo — творю) — 1) масштабное эпическое произведение, изображающее события, представляющие общенациональный исторический интерес. В древней литературе эпопея — разновидность героического эпоса: предметом изображения в эпопее являются войны, подвиги героев, отношения богов и людей («Илиада» и «Одиссея» Гомера). По форме эпопея представляла собой большое стихотворное произведение, объединявшее относительно самостоятельные эпизоды или изображавшее масштабно развертывающееся центральное событие; 2) см. *Роман-эпопея*.

Э́ПОС (от греч. epos — слово, повествование, рассказ) — род литературы, изображение действительности в котором основано на воспроизведении хода событий из жизни персонажа, развертывающихся в пространстве и времени. Специфическая черта эпоса — в организующей роли повествования. Повествователь — посредник между предметом изображения и читателем, он сообщает о событиях как о прошедших, завершившихся к моменту рассказа о них. Даже если время действия в эпическом произведении отнесено к будущему — как в фантастике, — события, о которых рассказывает повествователь, все равно оказываются в прошлом. Эпос максимально свободен в освоении пространства и времени: один день из жизни героя или вековая история государства в равной степени доступны эпосу. Автор эпического произведения свободен и в выборе событий, количества персонажей, числа сюжетных линий, связывающих их друг с другом. Арсенал изобразительных средств, известных литературе, эпос использует в полном объеме: *портрет*, *пейзаж*, интерьер, *предметная детализация*, авторская характеристика героя, поступки, *диалоги*, *монологи* создают у читателя иллюзию пластической достоверности изображения. Эпос способен представить незримые и неслышимые движения души, воспроизвести эмоциональную и интеллектуальную сферу человеческой жизни в тончайших нюансах, динамических превращениях («диалектика души»). При этом правдоподобию изображения в эпосе противостоит условность изображающего — всеведающего повествователя, которому свойственно полное и абсолютное знание о происшедшем, о чувствах и мыслях героя в мельчайших подробностях (по определению Т. Манна, «дух повествования невесом, бесплотен и вездесущ»).

ЭССЕ́ (от франц. essai — попытка, проба, очерк) — литературное, литературоведческое или публицистическое сочинение свободной композиции, отражающее личностные, субъективные представления автора о каком-либо явлении. Эссе не претендует на исчерпывающую, научную трактовку предмета; неповторимая индивидуальность восприятия ценится в эссе выше, чем объективная достоверность изображения. Эссе отличает ставка на образность, *афористичность* (часто *парадоксальность*) формулировок, установка на непосредственный контакт с читателем, импровизационность, спонтанность высказывания. Формирование эссе как жанра связано с именами М. де Монтеня, Д. Дидро, Вольтера; замечательные образцы историко-биографических эссе, посвященных французским писателям, принадлежат А. Моруа. В русской литературе жанр эссе представлен в творчестве А. Пушкина («Путешествие из Москвы в Петербург»), Ф. Достоевского («Дневник писателя»), авторами философских и литературно-критических эссе были Д. Мережковский, З. Гиппиус, Вяч. Иванов, В. Розанов, Л. Шестов, А.Белый и др.

Ю́МОР (от англ. humour — юмор, нрав, настроение) — вид комического, в котором внешне комическая трактовка предмета сочетается с внутренне серьезным к нему отношением. Как любой вид комического, юмор — реакция на противоречие норме, идеалу. Однако, в отличие от трагического мировосприятия, основанного на неприятии действительности, не отвечающей идеалу, юмор обращен лишь к отдельным — смешным — сторонам какого-либо явления, но не к миру в целом. Юмор — примиряющая улыбка,

выражающая приятие мира — с его нелепыми и смешными сторонами. Юмор не отказывает предмету смеха в его внутреннем смысле, хотя и выворачивает все «возвышенное» наизнанку. Юмор субъективен, личностно обусловлен, отмечен умонастроением юмориста; предмет осмысляется как смешной, будучи преломленным сквозь призму восприятия («нрав») смеющегося. Не случайна устойчивость словосочетания «чувство юмора». В зависимости от доминирующего эмоционального тона юмор может быть добродушным, «черным» (жестоким), тонким и грубым и т. д. Граница между комическим и трагическим подвижна — юмор может превращаться и в печальную улыбку (характерную, например, для шекспировских шутов), и в «смех сквозь слезы» (отличающий произведения Н. Гоголя).

Множество примеров юмористических характеристик и описаний находим в произведениях А. Чехова, М. Булгакова, М. Зощенко, А. Аверченко, Тэффи, И. Ильфа и Е. Петрова, Ф. Искандера, С. Довлатова и др., например: «Паша Эмильевич проявил в розыске стула большое усердие. Все уже успокоились, а Паша Эмильевич все еще бродил по комнатам, заглядывал под графины, передвигал чайные жестяные кружки и бормотал:

— Где же он может быть? Смешно даже!» (И. Ильф и Е. Петров. «12 стульев»).

ЯЗЫ́К ХУДО́ЖЕСТВЕННОЙ ЛИТЕРАТУ́РЫ — важнейшая сторона формы литературного произведения, которая непосредственно воспринимается читателем или слушателем. Это «материальная» сторона любого произведения словесного творчества, результат творческих усилий писателя, воплотившего в языке свой замысел. Это языковая основа произведения, носитель смысла.

Изучение языка художественной литературы составляет особый раздел литературоведения — *поэтику*. Поэтика находится на стыке двух самостоятельных наук: лингвистики и *литературоведения*. Обе науки — наука о языке и наука о литературе — входят в состав филологии. Филология, в свою очередь, является областью гуманитарного знания.

Филология различает язык и речь. Писатель использует родной язык как своеобразный резервуар для достижения своей цели. Ведь любой естественный человеческий язык — это прежде всего запас слов и грамматические принципы их сочетания, которые живут в сознании людей той или иной национальности. Люди могут общаться между собой, используя язык для бытового общения, в деловых, научных и иных целях. Если возможности языка не реализованы, они остаются абстракцией. Речь — это реализация возможностей языка для достижения конкретных целей, это процесс словесного общения между людьми, процесс коммуникации. В речи язык получает новые качества, которые зависят именно от целей высказывания.

Основной единицей языка является слово. Основная единица речи — высказывание. Цель высказывания является главным критерием разграничения различных видов речи: научной, публицистической, деловой, художественной. Особое явление — разговорная речь, используемая для бытового, повседневного общения между людьми.

Формы созданного писателем «мира» закреплены в языке произведения. Язык — это и есть единственная «материальная» основа новой, совершенно нематериальной (в общепринятом смысле) «реальности».

В художественных текстах, таким образом, средствами языка создается второй, параллельный «мир». Место реальных предметов и явлений занимают их *образы*. Отличие художественного текста прежде всего в том, что образный мир в нем предстает перед нами как мир слов, а не красок, звуков или зрительных образов.

Словесное творчество — это не только создание художественной реальности средствами языка, это также преображение языка. Язык таит в себе огромный образный потенциал, и все писатели по праву могут быть названы «языкотворцами». Они в меру своего таланта высвобождают ту колоссальную энергию, которая скрыта в языке.

Язык художественной литературы — это индивидуальная реализация в литературном произведении всех особенностей языка — фонетических, лексических, грамматических, синтаксических и стилистических. Языку художественной литературы присущи качества, которые можно обнаружить в любых других видах речи, и свои собственные, уникальные особенности.

Кроме того, в языке художественной литературы все другие виды речи могут быть объектом изображения: деловая речь (если

писателю необходимо включить в текст произведения деловое письмо или служебную записку), речь оратора, научная, публицистическая. Нередки случаи, когда в художественном произведении художественная речь дополняется публицистическими комментариями автора, как, например, в романе Л. Толстого «Война и мир».

В языке художественной литературы различаются две стороны: семантические свойства и интонационно-синтаксические особенности.

Семантика (от др.-греч. semaino — означать, обозначать; semantikos — означающий) — термин, имеющий два значения: 1) смысл, значение слов; 2) раздел лингвистики, изучающий значения слов и их изменение. Под семантическими свойствами языка художественной литературы имеют в виду различные изобразительные и выразительные значения слов, используемых писателем в литературном произведении. Так как семантические свойства слов особенно важны в поэзии, нередко говорят о поэтической семантике. Со времен первых античных трактатов о языке и литературе вопросы изменения значений слов рассматриваются в учении о *тропах* (см. *Троп*).

Интонационно-синтаксические особенности языка художественной литературы — это особенности строения и интонирования различных словесных конструкций (словосочетаний, предложений, фраз). В поэзии эти особенности называются *поэтическим синтаксисом*.

ЯМБ (греч. iambos) — в силлабо-тоническом стихосложении метр, образованный двусложными стопами, в которых 1-й слог безударный, а 2-й — ударный. Схема ямба: ∪—. Пример 4-стопного ямба:

Любви, надежды, тихой славы
Недолго нежил нас обман...

(*А. Пушкин*)

Схема строки: ∪— /∪— /∪— /∪— /∪.

В русском силлабо-тоническом стихосложении ямб — самый распространенный метр. В XVIII—XIX вв. за отдельными жанрами даже закрепились определенные ямбические размеры: в одах использовался 4-стопный ямб, в сатирах — 6-стопный, в трагедиях, элегиях — преимущественно 5-стопный.

В метрическом стихосложении ямб — двусложная стопа, в которой 1-й слог краткий, а 2-й — долгий.

Вольным ямбом принято называть ямбический рифмованный стих с неравным (не более 6) количеством стоп в строках. Им написаны многие басни, комедия «Горе от ума» А. Грибоедова, стихотворение А. Пушкина «Погасло дневное светило».